الأدب المقارن

الطبعة الثالثة

تأليف

الدكتور محمد غنيمي هلال

الأدب المقارن

الأدب المقارن

تأليف

الدكتور محمد غنيمي هلال

ليسانس ودكتوراه الدولة فى الأدب المقارن من السوربون
أستاذ النقد والأدب المقارن المساعد
بجامعة القاهرة — كليـة دار العلوم

الطبعة الثالثـــــة

مع زيادات وتنقيحات كثيرة

مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد بالقاهرة

١٩٦٢

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم الطبعة الثالثة

لا تزال مكانة الأدب المقارن فى جامعاتنا أقل كثيراً مما نأمل إذا نظرنا إلى ماينظارها فى جامعات الأمم الأخرى التى تعنى بهذا النوع من الدراسات الفنية الإنسانية معاً . فمنذ زمن طويل ، تعنى هذه الجامعات بعلم الأدب المقارن والدراسات المقارنة ، كما أوضحناه ودعونا إليه فى هذا الكتاب .

على أن ما لقيته الطبعة السابقة التى ظهرت فى العام الماضى من هذا الكتاب من قبول طيب من كثير من نقادنا ونقاد البلاد الشرقية ، ومن إقبال من القراء ، يبشر بما نتوقعه لهذه الدراسات فى بلادنا من نمو وازدهار . وقد اقترن ذلك باهتمام كثير من الكليات الجامعية لدينا بإدخال هذا العلم فى مناهج الدراسة بها ، إيماناً بأنه جوهرى للدراسات الأدبية ، وتلبية منها لمطلب من مطالب الحياة العقلية والفنية معاً ، مما يدل دلالة قاطعة على أنا بدأنا نستجيب إلى نداء الوعى القومى العربى الحديث الذى لم يكن يوماً أقوى مما هو عليه الآن ؛ وقد أخذ يبحث فى شتى ميادين الحياة العلمية والفنية عما يدعمه . وأقوى وسيلة لدعمه أن يتصل بالتيارات الفكرية الفنية والعالمية اتصالا يغذى به أصالته ، ويواصل سيره فى مجالات التطوير والتجديد .

وقد عرّف بند توكروتشيه الأدب المقارن بأنه « اسم جديد لنوع من الخبرة هى موضع التبجيل على مر العصور » . وفى الحق كثيراً ما أفاد الكتاب والنقاد من نتائج بحوث الأدب المقارن ومن مصطلحاته الفنية دون أن يكونوا من المتخصصين فيه . فالدراسات المقارنة من نوع الدراسات الإنسانية التى من شأنها أن تزدهر فى عصور النهضات ، ويقظة الوعى القومى والإنسانى . ولهذا ظهرت فى صورتها البدائية حين نهض الأدب اللاتينى على أثر اتصاله بالأدب اليونانى فى القديم ،

وتبلورت بذورها الأولى فى عصر النهضة الأوربى ، فتمثلت فى نظرية جديدة أطلق عليها كتاب عصر النهضة : نظرية المحاكاة ، على نحو ما شرحنا فى هذا الكتاب ؛ واقترنت بالنزعة الإنسانية لذلك العصر ، ثم أصبحت فى العصر الحديث علماً أصيلا ذا فروع كثيرة فى جامعات العالم ، نتيجة حتمية لتأصل النزعة الإنسانية فى هذا العصر .

ولا شك أن لنهضتنا الحاضرة ، ووعينا القومى الجديد ، أثراً بالغاً فى أننا بدأنا نعنى بهذه الدراسات ، ونأخذها مأخذ الجد ، كما أخذ الجمهور يقبل عليها ، ليتعرفها و يفيد منها .

و إلى جانب ما يزودنا الأدب المقارن به من تغذية شخصيتنا القومية ، وتنمية نواحى الأصالة فى استعداداتنا ، وتوجيهها توجيهاً رشيداً ، وقيادة حركات التجديد فيها على منهج سديد مثمر ، و إبراز مقومات قوميتنا فى الحاضر ، وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية فى التراث الأدبى العالمى — إلى جانب ذلك كله ، تظل للأدب المقارن رسالة إنسانية أخرى ، هى الكشف عن أصالة الروح القومية فى صلتها بالروح الإنسانية العامة فى ماضيها وحاضرها . فمن المسلم به أن أعمق ما يشف عن روح الأمة هو أدبها ؛ كما أنه لا يكشف شىء عن وحدة الروح الإنسانية — فى جهدها الدائب فى سبيل التحرر والسلام و إقرار حرية الفرد والأمة — ما يشف الأدب الإنسانى كله . ومعرفة كلا الأمرين حق المعرفة تتوقف على معرفة الآخر : فلا يستطاع تقويم الأدب القومى حق التقويم ، ولا توجيهه خير توجيه ، إلا بالنظر إليه فى نسبته إلى التراث الأدبى الإنسانى جملة ، كى يتاح له أن يقوم بوظيفته الإنسانية من ثنايا قوالبه الفنية ، وأن يؤكد القيم الحضارية بتأديته لرسالته القومية والوطنية .

وقف شاعر الهند : رابندرانات تاجور ، عام ١٩٠٨م ، فى جامعة جاداڤپور

فى كلكتا ، يتحدث عن الرسالة الإنسانية للأدب المقارن ، ونقتطف من حديثه هذه العبارات :

« دعيت لأتحدث فى موضوع ما تسمونه بالإنجليزية : الأدب المقارن Comparative Literature ... وما أحاول أن أقوله ينحصر فى أمر واحد : فكما أن الأرض ليست مجموع قطع من مساحات تمتلكها الشعوب المختلفة ، والاعتداد بالأرض على أنها كذلك لا يمكن أن يصدر إلا عن إدراك الزراع والفلاحين ، فكذلك الأدب : ليس مجرد مجموع أعمال أدبية صاغتها أيدى الكتاب المختلفين . على أن كثيراً من بيننا يفكرون فى أمر الأدب على الطريقة التى سميتها طريقة الفلاحين فى أمر الأرض . ومن هذه الإقليمية الضيقة علينا أن نقوم بتحرير أنفسنا ؛ فعلينا أن نجاهد كى ننظر فى عمل كل مؤلف بوصفه كلا ، وننظر فى هذا الكل بوصفه جزءاً من خلق الإنسان العالمى ، وننظر إلى هذا الروح العالمى فى مظاهره من خلال الأدب العالمى . وهذا هو ما آن لنا الآن أن نفعل » .

وليس هذا سوى جانب من جوانب رسالة الأدب المقارن الخطيرة الشأن فيما يخص الوعى القومى والوطنى والفنى والإنسانى جملة ، مما حاولنا أن نوضحه وندعو إليه ونلح فى الدعوة ، فى هذا الكتاب .

وقد وضحنا ، فى مقدمة الطبعة الثانية من هذا الكتاب ، أننا زدنا فيها كثيراً عن الطبعة الأولى حتى ليمكن أن تعد الطبعة الثانية منه كتاباً جديداً . وقد زدنا فى هذه الطبعة كذلك ، ونقحنا فيها ؛ على أن هدفنا فى هذه الطبعات كلها لم يتغير ، ألا وهو الدعوة إلى العناية بالدراسات المقارنة والإسهام فيها ، وتشجيعها ، حتى تؤتى أثرها المرجو الذى نحرص كل الحرص على توكيده و إقراره والاستزادة منه لدى من يستمعون القول فيتبعون أحسنه .

الروضة — فبراير عام ١٩٦٢   محمد غنيمى هلال

مقدمة الطبعة الثانية

يتضح لكل من له إلمام بتواريخ الآداب الكبرى أنها فى حركة دائبة نحو اتجاهين : الخروج من حدود لغاتها للاتصال بالآداب الأخرى تؤثر فيها أو تستهديها ثمراتها ؛ ثم الرجوع إلى ذات نفسها ، تهضم ما استمدته ، لتغنى به ، وتكمل ، وتتجدد فى أجناسها الأدبية ، وتنهض فى نواحى التصوير الفنية والإنسانية . وكلما كان الأدب قوياً فَتِيّاً كانت هذه الحركة أوضح وأقوى .

وعصر النهضة فى كل أدب يتسم بهذه السمة ، إذ يمتد فى الآداب الأخرى ، ويتصل بالتراث الأدبى العالمى يفيد منه ثمرات العباقرة من بينه ، ليكمل تراثه القديم بهذه الثمرات الخالدة . ولا ينطوى أدب على نفسه ، فى عصر من عصوره ، إلا أصابه الوهن والذبول . وهذه ظاهرة عامة تبعتها الآداب كلها فى تاريخها الطويل . فهى من طبائع الأشياء التى لا تقف فى سبيلها صيحات المعوقين . ولكل أدب عصور نهضاته التى تقدم فيها الركبَ الأدبى العالمى فى حركته الدائبة . فقد نهض الأدب اللاتينى باتصاله بالأدبِ اليونانى ، وقاد الأدبُ الإيطالى والأسبانى الآدابَ الأوربية الأخرى فى عصر النهضة ، وساد الأدب الفرنسى فى العصر الكلاسيكى ، وكانت الصدارة للأدبين الإنجليزى والألمانى بين الآداب الأوربية فى أواخر القرن الثامن عشر . وفى العصور الحديثة ، تعاونت الآداب الكبرى كلها فى تبادل ظواهر التأثير والتأثر ، حتى لم يعد فى العالم كاتب أو ناقد ذو مكانة لا يعرف عن الآداب الأخرى فى ميدان تخصصه ما يستطيع به أن ينتج أدباً أو نقداً يعتد بهما .

ولأدبنا القومى العربى كذلك عصور نهضاته وصدارته . فقد أفاد من الأدب اليونانى والفارسى فى عهوده القديمة ، واتصل بالآداب الأوربية فى العصور

الوسطى يغذيها بمواد موضوعاتها الأدبية فى ميدان الشعر وقصص الفروسة والحب ، ثم اتصل بها كذلك فى عصر النهضة ، وفى العصر الرومانتيكى . وتصدّر مجالات تجديد كثيرة فى الآداب الإسلامية ، وخاصة الأدب الفارسى . وفى العصور الحديثة توثقت صلته بالآداب الأوربية وامتاح من موارد التجديد فيها ينشد الكمال فى نواحيه الفنية والإنسانية .

وهذه التيارات الأدبية العالمية هى مجال بحوث الأدب المقارن . ومحورها دائماً الأدب القومى فى صلته بالآداب العالمية وامتداده بالتأثير فيها وإغنائها أو بالتأثر بها والغنى بسببها . وللأدب المقارن — إلى جانب أهميته فى جلاء نواحى الأصالة فى الأدب القومى — أهمية أخرى لا تقل عن تلك خطراً ، وهى التعمق فى الكشف عن طبيعة التجديد واتجاهاته فى الأدب القومى والآداب العالمية . ثم إن الأدب المقارن — مع ذلك — أساس لا غنى عنه فى النقد الحديث . فقواعد النقد الحديث ثمرات لبحوثه العميقة . وفى هذه البحوث يتجه الأدب المقارن إلى البرهنة على تلك القواعد ، بتتبعه لطبيعة سَيرِ الآداب العالمية ، وكشفه عن الحقائق الأدبية الفنية والإنسانية ، وكيف تعاونت فيها الآداب جميعها ؛ حتى ليسمى النقد الحديث : « النقد المقارن » ، إشارة إلى أهمية البحوث المقارنة فى جلاء جوانبه واستكمالها . وجامعات العالم الكبرى تعنى العناية كلها بالأدب المقارن وبحوثه ، وتفيد بما أثمر من أسس فنية ناضجة فى النقد الحديث . وتستلزم الدراسات المقارنة التعمق فى النظر إلى الأدب القومى ، لتقويمه حق التقويم ، والكشف عن خصائصه الأصيلة ، وتتبع نموها وغناها بفضل جهود الكتاب والنقاد ، وحسن إفادتهم من الآداب العالمية ، لتوجيه حركات التجديد فى أدبهم توجيهاً رشيداً على هدى ما تسير عليه الآداب العالمية .

وقد كانت هذه الحقائق كلها نصب عينى وأنا بسبيل إعادة طبع كتابى هذا : « الأدب المقارن » . فنى الطبعة الأولى منه اقتصرت على التعريف بالأدب المقارن ومناهج بحوثه ، مع أمثلة عامة توضح ما شرحت ؛ ولكنى فى هذه الطبعة قصدت ، مع ذلك ، إلى التوسع فى شرح صلات أدبنا العربى بالآداب العالمية فى نواحيها المختلفة . واستقصيت — أو كدت — بيان هذه النواحى العامة . وطبيعى أنى لم أتعمق فى كل مسألة من مسائلها ، لأن التعمق فى دراسة كل مسألة منها لا يتسع له مجال كتاب واحد[1] .

وكانت غايتى أن أجلو جميع المنافذ التى أطل منها أدبنا العربى على الآداب العالمية الأخرى على مر العصور ، فى ناحيتى إفادته إياها والاستفادة منها ، مع بيان الاتجاهات العامة فى كل مسألة ، والإشارة إلى مراجعها التى تعين على التعمق فيها لمن يريد الاستزادة . وجلوت ذلك من خلال شرحى لطبيعة سير الآداب العالمية ، ومناهجها فى التجديد ، وطرائقها فى نشدان الكمال عن طريق التأثير والتأثر ، أحاول بذلك أن أساعد على دعم الوعى الأدبى والنقدى ، وإرسائه على أسس سليمة ، حتى نعرف حق المعرفة موقفنا من الآداب العالمية ، وما يجب أن نسلكه تجاهها حين نرد من مواردها . فلا نقف دون الورد وقوف العاجزين المتخلفين ، ولا ننسى فيه أصالتنا القومية والوطنية ، فنكون كمن يريد أن يرتوى من نهر فيغرق فيه ، شأن الجاهلين من أدعياء التجديد ، لا دعاته الحقيقيين .

وهذا الكتاب — بعد ذلك — بمثابة دعوة إلى الاهتمام بالدراسات المقارنة فى معاهدنا وجامعاتنا . وهى دراسات تعنى جامعات العالم الكبرى بها كل

---

(١) ويكفى أن أضرب مثلا بالحياة العاطفية فى الأدبين : العربى والفارسى ، فقد تحدثت عنها فى هذا الكتاب فى بضع صفحات ، وتطلب استيفاء شرحها شرحاً مقارناً أن أؤلف فيها كتاباً آخر هو : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٠ .

العناية . بل إن بعض الدول تهتم بتلقين الطلاب فى مرحلة التعليم الثانوى الأسس العامة لعلم الأدب المقارن . فقد جاء فى ديباجة التعليم الثانوى بفرنسا — لعام ١٩٢٥ م — هذه العبارة التى ننقل ترجمتها هنا لأهميتها : « والذى يهمنا حقاً أن يعرف التلميذ . . . شيئاً من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص التعليم العالى — فيما بعد — بإكمال الدراسة فيه ، ولكن لم يعد من الممكن أن يجهل عقل مثقف منهج هذا العلم وغايته » . ولهذا نعتقد أن جامعاتنا فى حاجة ماسة إلى التوسع فى علم الأدب المقارن لأهميته فى الدراسات الأدبية الحديثة ، ولضرورته للنقد الحديث ، ثم للوقوف على جوانب أصالة أدبنا ، وتوجيه حركة التجديد فيه وجهة رشيدة ، وبخاصة فى عصر نهضتنا الحاضرة التى فيها أخذ أدبنا يساير الآداب العالمية فى مختلف الأجناس الأدبية ، ونواحى التصوير الفنية ، والموضوعات الإنسانية .

١٩٦١ محمد غنيمى هلال

مقدمة الطبعة الأولى

موضوع هذا الكتاب : «الأدب المقارن» ؛ وهذا التعبير ، كما نرى ، مكون من كلمتين هما : الأدب والمقارن .

أما الأدب فكثيراً ما اختلف الباحثون فى تعريفه وطال جدالهم فيه . ولسنا بصدد مناقشة هذه التعريفات والمفاضلة بينها . ولكن مهما يكن بينهم من اختلاف فهم لا يمارون فى توافر عنصرين فى كل ما يصح أن نطلق عليه أدبًا ، هما : الفكرة وقالبها الفنى ، أو المادة والصيغة التى تصاغ فيها . وهذان العنصران يتمثلان فى جميع صور الإنتاج الأدبى : سواء أكان تصويراً لإحساسات الشاعر وخلجات نفسه تجاه عظمة الكون وما فيه من جمال وأسرار ، وحيال آلام الإنسانية وآمالها ، أم كان تعبيراً عن أفكار الكاتب فى الإنسان والمجتمع . وسواء كان ذلك الإنتاج الأدبى رسالة أو مقالة ، أم مسرحية أو قصة ، يدعو فيها الكاتب أو الشاعر إلى فلسفته فى الحياة ، أو يحلل شخصيات أبطاله ، عن طريق الكشف عن الحقائق ، وتصوير النماذج الإنسانية تصويراً يكفى فيه عرض حالات النفس فى مواقفها المختلفة للايحاء بالأفكار ، بل لترجمة هذه الأفكار إلى مشاعر وعواطف وأعمال ، فلا يُتطلبُ من الأديب أن يفكر فيتعمق فى التفكير حتى يضل بقرائه فى متاهات الفلسفة ومعميات الأفكار المجردة ، ولا أن يبحث فيستقصى نواحى البحث فى تحليله لكل حالات النفس ونواحى المجتمع . لا نكلفه ذلك ، لأن رسالته يكفى فيها أن تصور الفكرة تصويراً فنياً يجذب إليها القراء ، ويجلوها فى أذهانهم ، ويسجلها فى وعيهم ، إذ تتخذ من صياغتها الفنية طريقها إلى القلوب ، ومن هنا يكتب لها الرواج والانتشار ، ثم الدوام والخلود . فعنصر المادة والصياغة فى الأدب مقوّمان من

مقوماته . وهما له كالجسد والروح للانسان ، سواء قدّمتَ أحدهما على الآخر أم اعتبرتهما كليهما على سواء[1] . ويعنى النقد بدراسة هاتين الناحيتين للأدب القومى ؛ فيدرس هذا الإنتاج فكرة وأسلوباً ، ويكشف عن العوامل النفسية فى حياة الكاتب وثقافته وصلة ذلك بإنتاجه ؛ كما يكشف عن العوامل الاجتماعية ، فيبين منزلة هذا الأدب فى المجتمع الذى نشأ فيه ، ومكانة الأديب بين سابقيه ولاحقيه من بنى قومه .

وأما كلمة « المقارن » فلا يُقصَدُ بها هنا المقارنة بمعناها اللغوى — وسنوفى القول فى هذا عندما نعرف الأدب المقارن فى هذا الكتاب — بل يجب أن يُلحظَ فيها المعنى التاريخىّ ، وبذا يكون الأدب المقارن هو دراسة الأدب القومى فى علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الخارجة عن نطاق اللغة القومية التى كتب بها .

ولقد كان يظن فى بادىء الأمر أن من العسير بل من المستحيل تحقيق هذا النوع من الدراسة ، لأن الناحية الفنية تعتبر مقوماً من مقومات الأدب ، وهى ناحية خاصة بالعرض والصياغة ، وللغةِ فى ذلك دورُها الذى لا ينكر . فاللغات ، إذن ، حدود حصينة تحول دون انتقال الأفكار فى صورها الفنية . وقد كان هذا الظن عقبة كأداء فى سبيل العناية بالدراسات الأدبية المقارنة ؛ ولكن سرعان ما تبدد حينما تبين الباحثون أن من الحقائق التى لا مجال لأدنى شك فيها أن الآداب فى مختلف الأمم تتبادل فيما بينها علاقات التأثير والتأثر بالرغم من اختلاف اللغات التى كتبت بها . ذلك لأن الأفكار والتعبيرات كثيراً ما تتناظر وتتكافأ

---

(١) أصحاب الدعوة إلى الفن للفن لا يغفلون جانب الفكرة فى أدبهم ، بل إن منهم من يدعو إلى العناية بالناحية الفنية رغبة المزيد فى إيضاح الفكرة وشرحها . راجع مثلا :

Ph. Van Tieghem: *Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires*, pp. 235-242.

R. Dumesnil: G. *Flaubert*, pp. 411-427.

فى معظم اللغات ؛ وإلا لما تيسرت الترجمة[1] ، ولما لقى كبار الكتاب حظاً وإعجاباً بهم في مختلف اللغات ، ولما نسجت الآداب الحديثة على منوال الآداب القديمة ، كما كانت عليه الحال مثلا فى أوربا فى عصر النهضة . هذا إلى أن الأدب المقارن لا يعنى بدراسة ما هو فردى فى الإنتاج الأدبى فحسب ، بل يعنى كذلك بدراسة الأفكار الأدبية ، وبالقوالب[2] العامة التى هى من وسائل العرض الفنية ، والتيارات الفكرية ؛ وكل هذا مما يجد سبيله إلى القلوب فى مختلف اللغات[3] .

وفوق هذا قد تجد الناحية الفنية سبيلها للخروج من نطاق الأدب القومى والتأثير فى الآداب الأخرى . فقد تتبادل الآداب التأثر فى النواحى الفنية للصياغة فى الشعر والنثر ، كما سيتاح لنا شرح ذلك أثناء دراستنا لموضوع الأدب المقارن فى هذا الكتاب[4] .

وكتابنا هذا يجوز لنا أن نسميه : « المدخل لدراسة الأدب المقارن » أو « الأدب المقارن ومناهج البحث فيه » ، لأنى لم أقصد فيه إلى دراسة مسألة خاصة من مسائل الأدب المقارن ، بل أردت عرض موضوعه إجمالا . وجعلته قسمين : شرحت فى القسم الأول منه معنى الأدب المقارن ، وتاريخ نشأته ، والوضع الحالى لدراسته فى أوربا ، مع دعوة لإقرار منهج منظم له بالجامعات

---

(١) حقاً إن الإنتاج الأدبى يفقد بعض روعته حين يترجم إلى لغة أخرى ، لأن له فى لغته الأصلية مزايا لا تتذوق إلا فيها . ولهذا أوجبنا على دارس الأدب المقارن أن يعرف اللغات التى يقارن بين آدابها . انظر هذا الكتاب حيث نتكلم عن عدة الباحث فى الأدب المقارن .

(٢) كالقصة والمسرحية مثلا فى قواعدها الفنية ، وهو ما سنطلق عليه كلمة الأجناس الأدبية .

(٣) انظر : R. de synthèse, 1920, pp. 23-24.

(٤) انظر هذا الكتاب فصل الأجناس الأدبية والصور الفنية والأسلوب .

المصرية ؛ ثم عرضت ميدان البحث فيه عرضاً سريعاً . وخصصت القسم الثانى لفروع الدراسات فى الأدب المقارن وطرق البحث فيها . وتوخيت أن أضرب أمثلة لمسائل البحث ، لمجرد شرح ما سقت من توجيهات عامة ، دون أن أقصد إلى استيعاب شرح هذه المسائل التى قد يستغرق بحث كل منها كتاباً أو كتباً . ولم أتردد فى ذكر أمثلة قد تكون جد معروفة لمن درسوا الآداب الغربية وتخصصوا فيها ، لأنها قد تكون مجهولة عند غيرهم . وقد عمدت فى شرحى للأفكار العامة إلى اختيار ما يوضحها من أمثلة خاصة بعلاقات الأدب العربى بالآداب الأخرى ما وجدت إلى ذلك سبيلا ، عسى أن يكون فى ذلك حافز وتوجيه لمن يريدون المشاركة فى مثل هذه البحوث ، لما لها من جدة وطرافة وأهمية بالغة .

فإذا وجد هذا الكتاب سبيله إلى ترغيب الباحثين فى هذا العلم من علوم الأدب ، وإلى الدعوة إليه ، وإلى شىء من التوجيه العام فى بحوثه ، كان ذلك حسبى على التوفيق من دليل ، وعلى الله قصد السبيل .

١٩٥٣ محمد غنيمي هلال

الأدب المقارن

للأدب المقارن مفهوم حديث به صار علماً من علوم الأدب الحديثة وأخطرها شأناً وأعظمها جدوى .

وقد كثر الخطأ فى تحديد هذا المفهوم فى دراسته عندنا حتى اليوم ، وفى نشأته فى كثير من الأمم ، مما كان سبباً فى تعثر خطا الدراسة فيه ، وتنفير كثير من الدارسين عنه ، وتضليل الناس فى جدواه . ولذا نرى من الضرورى أن نبدأ بتحديد معالمه وتوضيحها .

مدلول « الأدب المقارن » تاريخى . ذلك أنه يدرس مواطن التلاقى بين الآداب فى لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، فى حاضرها أو فى ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أياً كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر : سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التى تعالج أو تحاكى فى الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية فى العمل الأدبى ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس فى آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتاب ، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر فى أدب الرحالة من الكتاب .

والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هى اللغات ، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية عددنا أدبه عربياً مهما كان جنسه البشرى الذى انحدر منه . فلغات الآداب هى ما يعتد به الأدب المقارن فى دراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينها .

وبناء على تعريف الأدب المقارن السابق ، نلحظ أن تسميته بالأدب المقارن فيها إضمار ، إذ كان الأولى أن يسمى : « التاريخ المقارن للآداب » أو « تاريخ الآداب المقارن » ؛ ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن . وهى تسمية ناقصة[1] فى مدلولها ، ولكن إيجازها سهل تناولها ، فغلبت على كل تسمية أخرى[2] .

والأدب المقارن جوهرى لتاريخ الأدب والنقد فى معناهما الحديث ، لأنه يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومى . وكل أدب قومى يلتقى حتماً فى عصور نهضاته بالآداب العالمية ، ويتعاون معها فى توجيه الوعى الإنسانى أو القومى ، ويكمل وينهض بهذا الالتقاء ؛ ولكن مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مستقلة عن مناهج تاريخ الأدب والنقد ، لأنه يستلزم ثقافة خاصة ، بها يستطاع التعمق فى مواطن تلاقى الآداب العالمية . وإنما يستعين النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحوثه التى تأتى ثمرة التعمق فى دراسة الصلات الأدبية العالميـة فى ذاتها .

ولا تقف أهمية الأدب المقارن عند حدود دراسة التيارات الفكرية والأجناس الأدبية ، والقضايا الإنسانية فى الفن ، بل إنه يكشف عن جوانب تأثر الكتاب فى الأدب القومى بالآداب العالمية . وما أغزر جوانب هذا التأثر ، وما أعمق

---

(١) ما أشبه هذا النقص فى التسمية بتسمية « المذهب الرمزى » فى الأدب ، وكان الأولى أن يسمى « المذهب الإيحائى » ، لأنه فى جوهره يبحث فى فن الإيحاء وفلسفته فى الشعر ، كما لحظ ذلك لويس كازاميان فى كتابه .

Symbolisme et Poésie, Paris, 1947, pp. 9-10

وقد كان لتسمية المذهب الرمزى بهذا الاسم عندنا أخطاء جسيمة فى فهمه تشبه الخطأ فى فهم الأدب المقارن بسبب تسميته كذلك .

(٢) وقد أطلق كبار كتاب أوروبا هذه الأسماء المختلفة على الأدب المقارن طوال القرن التاسع عشر ، ولكن اسم الأدب المقارن كان أكثرها نجاحاً وبخاصة بعد أن جرى به قلم الناقد الفرنسى الكبير « سانت بوف » Sainte-Beuve عام ١٨٦٨ انظر :

R. de Littérature Comparée, 1921, pp. 7-9.

معناها لدى كبار الكتاب فى كل دولة . وهذا هو ما عبر عنه الناقد الفرنسى « ڤيلمان » Villemain فى محاضراته فى السربون عام ١٨٢٨ م بأنه : « السرقات الأدبية الأبدية التى تتبادلها كل الدول[١] » . على أن الأدب المقارن أرحب أفقاً وأعمق نظراً وأصدق نتائج فى دراسته للصلات الأدبية الدولية من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى لما كانوا يسمونه : السرقات الأدبية ، كما سيتضح ذلك من شرحنا للأدب المقارن ومناهجه فيما بعد .

وقد كان الباحث الفرنسى « چون چاك أمبير » J.J. Ampère من أوائل من نبهوا إلى الأهمية التاريخية لدراسة الأدب المقارن ، حين قال فى محاضراته فى السربون عام ١٨٣٢ م : « سنقوم — أيها السادة — بتلك الدراسات المقارنة التى بدونها لا يكمل تاريخ الأدب[٢] » .

وقصداً إلى توضيح معنى الأدب المقارن توضيحاً لا لبس فيه ، نَقِفُ عند مفهومه ، لنخرج ما أقحمه فيه خطأً بعض من تَصدوْا لهذا النوع من الدراسة ؛ ثم نُحدد ذلك المفهوم فى أوسع معانيه ، فندخل فيه ما يتوهم أنه خارج عن نطاقه .

ويترتب على ماسبق أن ذكرنا من تعريف ، أنه لا يُعد من الأدب المقارن فى شىء ما يُعقد من موازنات بين كتّابٍ من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم فى الآخر نوعاً من التأثير ، أو يتأثر به . فمثلاً ألفَ الكاتب الفرنسى الكبير « ستاندال » Stendhal (١٧٨٣ — ١٨٤٢) كتاباً عنوانه : « راسين وشكسپير[٣] » ، لمقابلة الأصول التقليدية فى مسرحيات

---

(١) انظر R. de Synthèse Historique, 1920, p. 4.

(٢) R. de Littérature Comparée, p. 8.

(٣) Racine et Shakespeare — وقد نشر الجزء الأول منه عام ١٨٢٣ ، والجزء الثانى عام ١٨٢٥

« راسين » بوجوه الإبداع فى مسرحيات «شكسپير» . ويتخذ هذه المقابلة وسيلة للاشادة بأصالة « شكسبير » وبدراسته « القلب الإنسانى فيما له من قوانين إنسانية خاصة به ، وفيما يقوم أمامها من عقبات » . ويثور على القواعد الكلاسيكية التحكمية ، منتصراً بذلك للرومانتيكيين. ويتخذ «راسين» مثالا للشعراء عبيد القواعد، على حين يضرب المثل للاتجاهات الفنية التى ينتصر لها من مسرحيات «شكسپير» . والكتاب بذلك ذو قيمة فى فهم الدعوة الرومانتيكية التى اتخذ « شكسپير » و « راسين » تعلة للانتصار لها ، وذو قيمة كذلك فى فهم كاتبه نفسه وماله من ثقافة ؛ ولكنه ليس من الأدب المقارن لا فى منهجه ، ولا فى موضوعه ؛ إذ ليس بين« شكسپير » و « راسين » من صلة تاريخية . والأمر كذلك فيما يُعقد مثلا من موازنة بين الشاعر الانجليزى : « مِلتن » Milton (١٦٠٦ — ١٦٧٤ م) و بين أبى العلاء المعرى (٣٦٣ هـ = ٩٧٣ م - ٤٤٩ هـ = ١٠٥٧ م) لأن كليهما كان أعمى ، وأنتج خاضعاً لهذه العاهة ، ثم على الأخص لأن لكل منهما آراء متطرفة فيما يخص الدين . وذلك أن كلا الشاعرين لم يعرف الآخر ولم يتأثر به ، فتشابه آرائهما وظروفهما أو مكانتهما الاجتماعية ليست له قيمة تاريخية .

ولا يصح أن ندخل فى حسابنا مجرد عرض نصوص أو حقائق تتصل بالأدب ونقده لمجرد تشابهها أو تقاربها بدون أن يكون بينها صلة ما نتج عنها توالد أو تفاعل من أى نوع كان . قد يكون الجرى وراء مقارنات من هذا النوع مفيداً لتقوية الملاحظة وللاحاطة بمعلومات كثيرة ؛ ولكنه ليست له قيمة تاريخية حتى يعد فى باب الأدب المقارن . على أن مثل هذه المقارنات فى أغلب صورها عقيمة ، لأنها لا تشرح شيئاً ، بل تقوم على نوع من الترف العقلى ، أساسه جمع معلومات لا نظام فيها ولا قاعدة لها ، ولا يجمع بينها إلا مجرد ما يبدو من تشابه . ونربأ بالأدب المقارن أن يتناول مثل هذا النوع من الدراسات التى أساسها الصدفة والإدراك الرخيص للمشابهات ، ومجرد الإلمام بمعلومات والاطلاع على نصوص، لأننا لا نقصد بدراسة

الأدب المقارن إلا الوصول إلى شرح الحقائق عن طريق تاريخى ، وكيفية انتقالها من لغة إلى أخرى ، وصلة توالدها بعضها من بعض ، والصفات العامة التى احتفظت بها حين انتقلت إلى أدب آخر ، ثم الألوان الخاصة التى فقدتها أو كسبتها بهذا الانتقال . لمثل هذه الدراسات فليعمل العاملون ، ومنها ترجى الفوائد التى يتطلع إليها الباحثون . أما تلك الموازنات التى لا تشرح شيئاً ، والتى تبقى غامضة لا يوضحها تاريخ ، فلا تتجاوز فى ضآلة قيمتها « مجهود أستاذ فى علم الأحياء ينفق وقته فى شرح التقارب شكلاً ولوناً بين زهرة وحشرة »(١) .

وكما أخرجنا من حساب الأدب المقارن ما يعقد من مقارنات بين آداب ليست بينها صلة تاريخية ، كذلك نود أن ننبه إلى أنه ليس من الأدب المقارن فى شىء — طبقاً لما قدمنا — ما يساق من موازنات فى داخل الأدب القومى الواحد ، سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا .

فالموازنة بين أبى تمام والبحترى أو بين حافظ وشوقى فى الأدب العربى ؛ وكذا الموازنة بين « كورنى » Corneille و« راسين » أو بين « پسكال » Pascal و « مونتينى » Montaigen أو بين « راسين » و « ڤولتير » فى الأدب الفرنسى ، يتخلى عنها مؤرخ الأدب المقارن إلى مؤرخ الأدب القومى ، لأن مثل هذه المقارنات — على أهميتها وقيمتها التاريخية أحياناً — لا تتعدى نطاق الأدب الواحد ، فى حين أن ميدان الأدب المقارن دولى يربط أدبين مختلفين أو أكثر .

ومهما أعرنا من أهمية للموازنات الداخلية لأدب واحد ، فإنها أقل خصباً وأضيق مجالاً وأهون فائدة من الدراسات المقارنة ، وذلك لأنها لا تشرح إلا نمو الاستعداد والمواهب للكاتب فى علاقاته مع سابقيه من أبناء أمته . وكثيراً ما تسير على وتيرة واحدة وفى حدود ضيقة ، كدراستنا للحريرى وتأثره ببديع

---

(١) *R. de Litt. Comp.*, 1921, p. 7.

الزمان الهمذانى ، أو كدراستنا للشعراء اللاحقين وتقليدهم الشعراء الجاهليين فى الأدب العربى . أين هذا مما لو وضعنا نصب أعيننا أن ندرس نوع المقامات ونشأتها فى الأدب العربى وتطورها فيه ، ثم انتقالها للأدب الفارسى وحظها منه ؛ أو ندرس موضوعاً كموضوع «مجنون ليلى» فى الأدب ، وكيف تطور فى الأدب الفارسى و بعد عن ميدان الحب والغزل العذرى إلى ميدان التصوف والرمزية فى الأدب الثانى ؛ أو أن ندرس تأثير الأدب القديم اليونانى أو اللاتينى فى أدب كتاب عصر النهضة وشعرائهم ، بناء على نظريتهم فى محاكاة الأقدمين ، على نحو ما سنشرح أصوله بعد قليل ؛ أو ندرس تأثير شكسپير فى المذهب الرومانتيكى فى فرنسا ؟

مثل هذه الدراسات تُعد من صميم الأدب المقارن ، على حين تعد الموازنات الأولى من نطاق الأدب القومى البحت . ويدلنا مجرد سرد الأمثلة السابقة على فضل الدراسات المقارنة على الموازنات بصفة عامة .

بقى لنا أن ننبه إلى أن ميدان الأدب المقارن الذى شرحناه — وهو الصلات الدولية بين مختلف الآداب — أوسع مما يبدو لأول وهلة ، إذ هو لا يقتصر على دراسة الاستعارات الصريحة وانتقال الأفكار والموضوعات والنماذج الأدبية للأشخاص من أدب إلى آخر ، بل يشمل أيضاً دراسة نوع التأثر الذى اصطبغ به الكاتب فى لغته التى يكتب بها بعد أن استفاد من أدب آخر . وهو ما نستطيع أن نطلق عليه تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى . وقد يبعد هذا التأويل كثيراً أو قليلاً من الحقيقة .

فمثلاً ، قد تأثر صوفية الفرس من المسلمين بالقرآن والدين ، ولكن بعد تأويلهما تأويلاً كبيراً ، بحيث أدخلوا فى مفهومهما كثيراً من فلسفة « أفلاطون » و « أفلوطين » العاطفية ، وكثيراً من مبادىء التصوف فى الهند وإيران القديمة ،

ولـكنهم فهموا آيات القرآن وأحاديث الرسول على هذه الطريقة ، أى بعد أن أخضعوها لآرائهم وظنوا أنهم لها خاضعون . ومع ذلك نعدهم متأثرين بالقرآن والحديث عن طريق التأويل .

ونرى مثلا آخر لهذا التأويل فى الكاتب الإنجليزى « كارليل » Thomas Carlyle (١٧٩٥ — ١٨٨١) ، حين أول ما قرأه عن الـكاتب والشاعر الألمانى « جوته » Goethe (١٧٤٩ — ١٨٣٢) ، فلم يلحظ ما فى إنتاجه الأدبى من جوانب السخرية والإلحاد ، والجحود والإنكار ، وجوانب الاستجابة إلى داعى الملذات . و إنما رأى فيه ما يتفق وتربيته الدينية الخلقية ، فرأى فيه حكيما يدعوا إلى التدين والخضوع لما يفرضه الخلق القويم ، وداعية إلى العيش فى ظلال الدعة والواجب اليومى ؛ فيقول عنه فى مقدمة رحلاته عام ١٨٢٧ : « وقد سمو « جوته » « ڤولتير » ألمانيا ، ولـكنها تسمية خاطئة تصمه بما ليس فيه . وحتى لو ضربنا صفحاً عن مكانته وعن خلقه القويم — بوصفه إنساناً — فإنه فى تفكيره وكتابته ينتمى إلى طراز فى الرجال أعلى من ذلك الطفل المدلل فى عالم أفسده وفسد به [يقصد ڤولتير] . فليس « جوته » بالشاك ولا بالمجدِّف ، ولـكنه المعلم الذى يحترم الحق . إنه ليس هداماً ، بل بناء ؛ وليس رجل فكر فحسب ، ولـكنه حكيم[1] » .
وكان لتأويل « كارليل » صدى قوى فى الرأى العام الإنجليزى ، ولدى الـكتاب والشعراء الإنجليز الذين اتخذوه رائداً خلقياً لهم فيما يكتبون ؛ حتى ليقول الـكاتب القصصى الإنجليزىّ « إدوارد بولور ليتون » فى مقدمة قصتين له[2] ذاتى طابع خلقى عام ١٨٤٠ : « فيما يخص الفـكرة الأولى ، فـكرة التربية الخلقية ، أو التعليم العملى ، من اليسير أن يرى القارىء أننى مدين بها لقصة « ويلهلم ميستر »

---

(١) انظر J. Marie-Carré : *Goethe en Angleterre*, Paris, 1920, pp. 124-129.

(٢) انظر E. Bulwer-Lytton: *Ernest Maltraveres*; Alice, preface.

Wilhelm Meister لجوته » ؛ وبتأثير هذا التأويل كان يرى الشاعر الإنجليزى الغنائى « تنسيون » Tennyson (١٨٠٦–١٨٩٢) فى « جوته » مثال الحكيم الخلقى ؛ ويقتبس فى بعض أشعاره من حكمه[1] . ونعد هذا فى الأدب المقارن من تأثير « جوته » بتأويل « كارليل » له . وإن كان هذا التأويل فى الحقيقة مجافياً للصواب .

ويندرج فى الأدب المقارن نوع آخر من التأثير نسميه : التأثر العكسى Influnce à rebours ؛ كأن يقاوم الكاتب أثر كاتب آخر فى أدب أمة أخرى ، فينتج عن هذه المقاومة أثرها فى تأليفه . ولنأخذ لذلك مثلا شاعرنا أحمد شوقى فى مسرحيته : كيلو باترا ، فقد تأثر فى فكرة دفاعه عن « كيلو باترا » — بوصفها مصرية — بالمسرحيات الكثيرة الأوربية فى الموضوع — وقد ظفر موضوع « كيلو باترا » فى الآداب الأوربية بما لم يكد يظفر به موضوع آخر فى عدد المسرحيات التى ألفت فيه — وفيها جميعاً اتخذت « كيلو باترا » مثال المرأة الشرقية أو المصرية فى نظرهم فهى مستهترة ولوعة بالملذات تتخذ إلى غايتها طرقاً ملتوية غير مستقيمة . وكان « أكتافيوس » مثال العقلية الغربية فى رأيهم أيضاً . فى جده واستقامته وقوته ؛ ثم كان « أنطونيوس » مثال العقلية الغربية قبل تعرفه بكيلو باترا ، وبعد تعرفه بها صار مثلها ؛ ففقد ما كان يتصف به من عزم وقوة بتأثير سحرها . وقد أراد شوقى أن يدافع عن هذه النظرة الخاطئة بتصوير « كيلو باترا » وطنية مخلصة ، تقدم وطنها حتى على حبها . ولسنا بصدد الرد على آراء من كتبوا عن « كيلو باترا » ناظرين لها فى الآداب الأوربية تلك النظرة ، كما أننا لسنا بصدد بيان مدى توفيق شوقى فى تصويره الفنى لكيلو باترا فى مسرحيته كذلك ، ولكننا — على أية

(١) انظر مرجع جون مارى كاريه السابق ص ٢٠٦ — ٢١٥، ٢٥٢ — ٢٥٩ وكذا :
R. de Litt. Comparée, avril-septembre 1949, pp. 188-190.

حال — نعد شوقى متأثراً بأولئك الكتاب أو الشعراء تأثراً عكسياً[١] .

وعلى الأدب المقارن — إذا تصدى لهذا اللون من البحث — أن يشرح شرحاً تاريخياً لماذا تعرض الكاتب فى أمة إلى هذا النوع من التأثر دون ذاك ، وما مبلغ شخصيته فيما تأثر به ، وما الألوان الخاصة والطابع القومى فى أدبه ، ولماذا اختلف عن الأدب الأجنبى الذى أثر فيه .

هذا ؛ ولن يضير كاتباً — مهما تكن عبقريته ، ومهما سما فنه — أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه ، ليخرج منه إنتاجاً منطبعاً بطابعه ، متسماً بمواهبه . فلكل فكرة ذات قيمة فى العالم المتمدين جذورها فى تاريخ الفكر الإنسانى الذى هو ميراث الناس عامة ، وتراث ذوى المواهب منهم بصفة خاصة . ويقول « پول ڤاليرى » Paul Valéry فى كتابه : choses Vues : « لا شىء

---

(١) ومثل آخر للتأثير العربى العكسى فى الفارسية فيما يخص جنس التاريخ الأدبى ، كما نراه فى تاريخ البيهقى الذى امتنع عن مدح نفسه متخذاً له طريقاً مضاداً لما فعل الصولى فى كتابه « الأوراق » . وإليكم ترجمة ما يقوله أبو الفضل البيهقى عن الفارسية : « وكان أستاذى أبو الفضل الزوزنى رجلا عظيما ، ولن أتحدث عنه بكلام لا يليق ، إذ لا جدوى لشرح هذه الأحوال فى التاريخ . ولأنى إذا تحدثت عن هؤلاء الأصدقاء والكبراء مادحاً لهم فسيجرنى هذا إلى الحديث عن نفسى ، ولذا أربأ عن الخوض فيه ، حتى لا يقال إن أبا الفضل يحاكى الصولى فى مدحه لنفسه . لأن الصولى ألف فى أخبار العباسيين رضى الله عنهم ، وسمى كتابه : « الأوراق » . وقد أجهد فيه نفسه ليثبت أنه رجل فاضل ، وأنه وحيد عصره فى اللغة والأدب والنحو — وفى الحق أنه كان يندر وجود مثله فى عصره — ولكنه نابر على إطراء نفسه ومدح شعره ، وأورد فيه كثيراً من قصائده . وقد ضج من ذلك الناس ، وأنزلوه لهذا منزلة دون منزلته . ومن ذلك أنه كان يعقب مادحاً نفسه على كل قصيدة من قصائده ، وإليك مثلا ما عقب على إحداها : « عندما قرأتها على الوزير الحسن على بن الفرات قلت : لو طلب لوزير من الشاعر البحترى قصيدة على هذا الروى والوزن لتراجع ولم يستطع ، فضحك الوزير وقال : « هذا صحيح » ، وقد ضحك كثيراً من ذلك معاصرو الصولى ، والآن سيضحك كذلك منه القراء . وحين وقفت على هذه الحال امتنعت — أنا أبا الفضل البيهقى — أن أسلك طريق الصولى ، ولم أشأ أن أمدح نفسى » .

راجع الكتاب الفارسى : تاريخ بيهقى ، طبعة طهران ١٣٥٤ (١٩٤٥) ص ٦٠٢ .

أدعى إلى إبراز أصالة الـكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين ؛ فما الليث إلا عدة خراف مهضومة » .

وعلى هذا لا يقتصر الأدب المقارن — فى ميدان بحثه الذى شرحناه — على عرض الحقائق ؛ بل يشرحها شرحاً تاريخياً مدعماً بالبراهين وبالنصوص من الآداب التى يدرسها . والأدب المقارن يتناول الصلات العامة بين الآداب ، ولـكن لا غنى له من النفوذ إلى جوانب كل أدب ليتبين فيها ما هو قومى وما هو دخيل ، وليبين أهمية اللقاح الأجنبى فى إخصاب الآدب القومى وتكثير ثمراته .

فالأدب المقارن ، إذن ، يرسم سير الآداب فى علاقاتها بعضها ببعض ، ويشرح خطة ذلك السير ، ويساعد على إذكاء الحيوية بينها ، ويهدى إلى تفاهم الشعوب وتقاربها فى تراثها الفكرى . ثم هو — بعد كل هذا — يساعد على خروج الآداب القومية من عزلتها ، كى ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام هو ذلك التراث الأدبى العالمى[1] مجتمعاً . وبهذا المعنى لا يكون الأدب المقارن مكملا لتاريخ

---

(١) وبهذا يقضى على الغرور الذى يدفع بكل شعب إلى الاعتداد بأدبه والوقوف عند حدوده واحتقار ما عداه ، وهذه نظرة ساذجة ولـكنها ذات ضرر جسيم إذا سرت إلى المثقفين أو من يزعمون أنفسهم متخصصين ، وقد كان لها تأثير سيء فى تعويق نهضتنا فى الأدب والنقد (انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث مقدمة الطبعة الثانية ص ٢٢ — ٢٤) . ومن أمثلة هذا فى القديم ما كان العرب يطلقونه فى معنى « العجم » من أنه خلاف العرب ، رجل أعجم وقوم عجم ، والأعجم من لا يفصح كالأعجمى ، كالعجم من الحيوانات . ونظير ذلك ما كان من الفرنسيين فى القرن السابع عشر (١٦٨٤) حين أتى وفد ملك سيام ، فأجاد التعبير عما يريد فى بلاط « لويس الرابع عشر » ، فدهش الفرنسيون كيف يستطيع غيرهم الإفصاح ، مما جعل الـكاتب الخلقى المعاصر : (لابرويير) ينعى عليهم ذلك ، ومما قاله : « ... إذا كانت فينا صفات وحشية ، فهى تلك التى تدفعنا إلى الدهشة من رؤية سوانا من الشعوب يعقل فى قوله وحججه مثلنا. La Bruyère: *Les Caractères*, XII, 22 — ونظير ذلك ما نراه فى كلام البحاثة اللغوى الفرنسى (بوهور) Bouhours (١٦٢٨ — ١٧٠٢) إذ يقول : « إن نطقنا — نحن الفرنسيين — هو النطق الطبيعى ، فلغة الصينيين والأسيويين غناء ، وكلام الألمان صخب وضوضاء ، وحديث الأسبان موقع ، ومنطق الإيطاليين زفير ، ولغة =

الأدب ولا أساساً جديداً أقوم لدراسات النقد فحسب ، بل هو — مع كل ذلك — عامل هام فى دراسة المجتمعات وتفهمها ، ودفعها إلى التعاون لخير الإنسانية جمعاء .

ولكن الأدب المقارن الذى يزيد تاريخه قليلا عن نصف قرن ، لم يفهم منذ نشأته على نحو ما شرحناه الآن ، بل فهم فهماً خاطئاً حيناً وناقصاً أحياناً . وقبل أن يستقل بوجوده علماً ، كان يختلط فى كتابة الكتاب بغيره من علوم الأدب . لهذا وجب أن نتتبع — إجمالا — نشأته فى أوربا ، ومراحل نموه فيها ، لنبين كيف استقر على ما هو عليه الآن علماً مستقلا ذا فروع كثيرة .

= الإنجليز صفير . والفرنسيون وحدهم هم الذين يتكلمون » :

(Le P. Bouhours: *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1791; cf. Hallam: *Introduction to the Literature of Europe*, London, 1872, Vol. 4, p. 402.

الباب الأول

نشأة الأدب المقارن ـ الوضع الحالي لدراساته

عدة الباحث فيه ـ مجال البحث فيه

الفصل الأول

تاريخ نشأة الأدب المقارن

نقصد هنا نشأة الأدب المقارن فى أوربا ، حيث اكتمل مفهومه ، وتشعبت أنواع البحث فيه ، وصارت له أهمية بين علوم الأدب لا تقل عن أهمية النقد الحديث ، بل أصبحت نتائج بحوثه عماد الأدب والنقد الحديث معاً . وفى تتبعنا نشأة هذا العلم الحديث من علوم الأدب ، نلم بنظريات فى النقد ، وبأسس عامة فى دراسات تاريخ الأدب ، كان لها أخطر الأثر فى ميلاد هذا العلم واكتمال معناه . ولا غنى لدارس الأدب بعامة عن الإلمام بها ، كما أنها جوهرية للوقوف على تطور مفهوم الأدب المقارن ، حتى يتيسر لنا فهم دراساته الحديثة ومناهج بحثه .

طبيعى أن يسبق ظهور الأدب المقارن — بوصفه علماً — وجود ظواهره المختلفة فى الآداب العالمية ، أى تحقق التأثير والتأثر بين تلك الآداب . وليس الأدب المقارن فى ذلك بدعاً بين العلوم كلها ، وبخاصة العلوم الإنسانية واللغوية . فقد سبقت الظواهر الفلكية مثلا وجود علم الفلك . والظواهر الاجتماعية والنفسية قديمة قدم الإنسان والجماعات الإنسانية ، على حين لم يظهر علم النفس والاجتماع إلا فى العصور الحديثة . وبديهى أن ظواهر النحو والبلاغة تسبق علوم النحو واللغة فى كل أمة .

وأقدم ظاهرة فى تأثير أدب فى أدب آخر ، وأعظمها نتائج فى القديم ،

ما أثر به الأدب اليونانى فى الأدب الرومانى . ففى عام ١٤٦ ق . م انهزمت اليونان أمام روما ، ولكنها ما لبثت أن جعلتها تابعة لها ثقافياً وأدبياً . وكثيراً ما يردّدُ مؤرخو الفكر الإنسانى أن روما مدينة لليونان فى فلسفتها وفنها ونزعتها الإنسانية وأدبها كله . وفى هذا كله كانت محاكاة الرومانيين لأدباء اليونان وكتابهم وفلاسفتهم ملحوظة من مؤرخى الأدب والفكر ، حتى من مؤرخى الرومان أنفسهم . ولم يكن للأدب اللاتينى من أصالة تذكر يستقل بها عن تأثير الأدب اليونانى ، فيما عدا ما يحتمل أن يكون فى جنسى التاريخ والخطابة[1] . وهذه ظاهرة خصبة من ظواهر الأدب المقارن ليس هنا مجال شرحها .

ولكن الذى يهمنا هنا أنها أثمرت لدى النقاد اللاتينيين ما كان نواة نظرية « المحاكاة » فى عصر النهضة الأوربية ، فى معنى محاكاة اللاتينيين اليونان والسير على أثرهم ، رغبةً منهم فى نهضة الأدب اللاتينى . وهذا معنى آخر للمحاكاة ، يغاير « المحاكاة » التى دعا إليها « أرسطو » حين أراد أن يبين الصلة بين الفن بعامة وبين الطبيعة[2] . فللشاعر — عند نقاد الرومان — أن يحاكى العباقرة الذين هم بدورهم قد حاكوا الطبيعة . فيقول « هوراس » (٦٥ — ٨ ق . م) فى فن شعره : « اتبعوا أمثلة الإغريق ، واعكفوا على دراستها ليلاً ، واعكفوا على دراستها نهاراً »[3] . وفى هذا اعتراف منه بأن محاكاة اليونانيين فى أدبهم مثمرة ، على ألا تمحو أصالة الشاعر .

وقد خطا بعده الناقد الرومانى « كانتيليان » Quintilian (٣٥ — ٩٦ م) خطوات واسعة فى شرح هذه النظرية التى كانت ذات أثر بعيد المدى لدى

---

(١) انظر :
Nicolas Ségur: *Histoire de la Littérature Européenne*, I, 2ème Partie, chap. 1, 2.

(٢) انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٥٩ — ٧٨ .

(٣) Horace: *Ars Poetica*, Vers 268-269.

النقاد حتى الكلاسيكية . فقد سَنّ لهذه المحاكاة قواعد عامة : أولاها أن المحاكاة للكتاب والشعراء مبدأ من مبادىء الفن لا غنى عنه ، وهو يقصد طبعاً محاكاة اللاتينيين لليونان ؛ والقاعدة الثانية أن هذه المحاكاة ليست سهلة ، بل تتطلب مواهب خاصة فى الكاتب الذى يحاكى ، شأنها فى ذلك شأن محاكاة الطبيعة ، وثالثها أن المحاكاة يجب ألا تكون للكلمات والعبارات بقدر ماهى لجوهر موضوع الأدب ومنهجه ؛ ورابعها أن على من يحاكى اليونانيين أن يختار نماذجه التى يتيسر له محاكاتها ، وأن تتوافر له قوة الحكم ليميز الجيد من الردىء ، ليحاول محاكاة الجيد فيما تحتمل طاقته ؛ وأخيراً يقرر « كانتيليان » أن المحاكاة فى ذاتها غير كافية ، و يجب ألا تعوق ابتكار الشاعر وألا تحول دون أصالته(١) . وفى ظل نظرية « المحاكاة » هذه ، تم للأدب الرومانى الازدهار ، بفضل محاكاة الكتاب اللاتينيين لليونان مع توافر أصالتهم فى وقت معاً . وتبعاً لهذه النظرية كان النقاد والمؤرخون الرومانيون يقارنون بين هؤلاء الكتاب ونماذجهم من اليونانيين ، مما يُعد صورة ساذجة للمقارنة ، لم تتعد ما أشرنا إليه من حدود .

وفى العصور الوسطى التى امتدت من عام ٣٩٥ حتى عام ١٤٥٣ م ، خضعت الآداب الأوربية المختلفة لعوامل مشتركة ، وحّدت بعض اتجاهاتها ، ووثّقت علاقاتها بعضها ببعض . وكان لهذا التوحيد فى اتجاه الأدب مظهران عامان : أولهما دينى ، كان رجال الدين فيه هم المسيطرون ، فكان منهم القراء والكتاب معاً . وتغلغل الروح المسيحى فى ذلك الإنتاج الأدبى ، فقد كانت اللاتينية هى لغة العلم والأدب كما كانت هى لغة الكنيسة(٢) ، وثانى هذين المظهرين العامين كان فى الفروسة التى وحدت ما بين كثير من الآداب الأوربية فى تلك العصور .

---

(١) انظر : Quintilianus: *Institutio Oratoria* (Institution Oratoire): X, II, 1, 10, 16, 27, 14, 18, 19, 4.

(٢) انظر : Nicolas Ségur, *op. cit.*, I, pp. 210-211.

وفى هذين الاتجاهين سار الإنتاج الأدبى الأوربى فى كثرته الغالبة ، مما أكسب ذلك الأدب طابع العالمية فى اتجاهه العام ..

وكان من الممكن ، لذلك ، أن يصبح مجالَ دراساتٍ مقارنة فى البحث عن المؤثرات العامة التى وحدت اتجاهاته . وكانت هذه المؤثرات دينية مسيحية أو شرقية عربية(١) ، ولكن لم يوجد مجال لتلك الدراسات طوال تلك العصور ، بل تأخر بتلك الدراسة الزمن حتى العصور الحديثة ، حين نهض تاريخ الأدب والنقد الأدبى(٢) .

وفى عصر النهضة (القرن الخامس عشر والسادس عشر) اتجهت الآداب الأوربية وجهة الآداب القديمة من يونانية ولاتينية ، وكان للعرب فضل توجيه الأنظار إلى قيمة النصوص اليونانية ، بما قاموا به من ترجمات الفلاسفة اليونان وبخاصة « أرسطو » ، فحاول رجال النهضة الرجوع إلى تلك النصوص فى لغاتها الأصلية ، ثم أخذوا فى طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق عليها . وكانت الدعوة إلى الرجوع لآداب اليونان والرومان ومحاكاتهما بمثابة ثورة فكرية فى ذلك العصر ، لأنها كانت تتضمن الخروج على آداب العصور الوسطى ذات الطابع المسيحى .

وعاد رجال الأدب — فى عصر النهضة — إلى نظرية المحاكاة ، محاكاة الأقدمين من يونانيين ولاتينيين ، وكانوا ولوعين بما فى هذين الأدبين من اتجاهات إنسانية ، لأنهما عُنيا بالإنسان ومشكلاته ، لا من وجهة نظر ميتافيزيقية ، بل من وجهة نظر

---

(١) كان للعرب تأثير فى الحياة العاطفية الأوربية ، وسنشير إلى شىء من ذلك حين ندرس الأجناس الأدبية فى هذا الكتاب .

(٢) انظر :

P. Van Tieghem: *La Littérature Comparée*, pp. 20-22.

إنسانية ولذا كانت آلهة اليونان أقرب فى صفاتها إلى الناس . ومن أجل هذا سميت حركتهم النزعة الإنسانية . ولا يهمنا هنا إلا ما يتصل بنظرية المحاكاة التى بدأها من قبل « هوراس » ، وشرحها « كانتيليان » كما سبق أن أشرنا[(١)] .

وكان هذا الشرح أوضح ما يكون لدى « جماعة الثريا[(٢)] » من الفرنسيين فى عصر النهضة . وقد اتخذوا من هذه النظرية وسيلة ناجحة لإغناء اللغة الفرنسية نظراً وتطبيقاً .

ومنهم الشاعر الناقد « دورا » (١٥٠٨ — ١٥٨٨) الذى سلك فى تلقين تلاميذه معنى نظرية المحاكاة مسلكاً عملياً مثمراً . فقد أوضح لتلاميذه ما تدين به اللاتينية لليونانية . إذ ظلت اللاتينية خمسة قرون كاملة لا أدب يذكر لها — ثم ازدهر أدبها على أثر اتصالها بالأدب اليونانى . وكان يشرح لهم كيف كان « شيشرون » الرومانى مديناً فى خطابته لخطيب اليونان « ديموستين » ؛ وكيف تأثر « فرچيل » اللاتينى بشاعرى اليونان : « تيوكريت » و « هوميروس » ؛ وكيف ألهم شاعر اليونان « بنداروس » « هوراس » فى أشعاره اللاتينية ... وتعد دراسات « دورا » على هـذا النحو من أقدم ما عرف من الدراسات الأدبية المقارنة المثمرة ، وإن تكن بدائية فى منهجها[(٣)] . وقد كانت اللاتينية فى دراساته مثلا واضح الدلالة على أن اللغة المعوزة الفقيرة تغنى وتنهض بتأثرها بأدب أرقى وأغنى ، فتتجدد أفكارها بتجدد منابع إلهامها ... وسرعان ما أضيف

(١) ص ١٧ — ١٨ من هذا الكتاب .

(٢) نقصد هنا أسماء سبعة من الشعراء الفرنسيين فى عهد (هنرى الثانى) (١٥٤٧ — ١٥٥٩) هم : (رونسار) و (دوبلى) و (ريمى بلو) و (چودل) و (دورا) و (بائيف) و (پليتييه) ؛ على خلاف فى هذه القائمة ليس هنا مجال تفصيله ، وسنستشهد بأقوال مشاهير نقادهم اللاتى يهموننا فيما نحن بصدده .

(٣) راجع :
Henri Chamard: *Histoire de la Pléiade*, Vol. I, pp. 103-104.

إلى مثال اللاتينية شاهد آخر ، هو نهوض الأدب الإيطالى فى عصر النهضة على أثر اتصاله بالأدبين اليونانى واللاتينى . فرسخ فى الأذهان — على الأثر — أن الأمل قوى فى أن تحذو اللغة الفرنسية حذو اللاتينية والإيطالية ، فترقى عن طريق محاكاة الآداب القديمة .

ويرى ناقدهم الآخر « دى بلى » (١٥٢٢ — ١٥٦٠) — فى دفاعه عن اللغة الفرنسية — أنه « بدون محاكاة اليونانيين والرومانيين لن نستطيع أن نمنح لغتنا ماشهر به الأقدمون من سمو وتألق » . ثم يلحق بالأقدمين الحدثين من الإيطاليين . ويرى أنه لابد للشعراء من الرجوع إلى نصوص الآداب القديمة بأنفسهم وهضمها . وعنده أنه لا تكفى الترجمة فى الأدب . إذ أنها لا تغنى عن الأصل شيئاً ، حتى لو كانت أمينة وفية للأصل المترجم عنه ؛ لأنه لا سبيل فيها إلى نقل الخصائص الأدبية . وبدون هذه الخصائص تظل كل جهود المترجم عديمة الجدوى فنياً ، إذ يظل الأصل كما هو ، كأنه « سيف رهين غمده » . وعنده أن كل ترجمة خيانة للأصل ، وجحود بما له من قيمة . ودعوته هذه فيها شىء من الحق ، إذ أنه لا بد من معرفة الدارسين للغة النص الذى يدرسونه ، كى يقفوا على كل ما له من روعة فنية فى لغته ؛ وهذا أصل من أصول الأدب المقارن اليوم . وقد كان « دى بلى » يقصد من دعوته إليه أن يوجب الرجوع إلى النصوص اليونانية واللاتينية ، وهذا عنده هو طريق المحاكاة الصحيحة . « فلننهج نهج الرومان فى إغناء لغتهم بمحاكاتهم اليونانيين : « لقد تقمصوا الشخصيات اليونانية ، بعد أن قتلوهم بحثاً واطلاعاً ، وهضموهم هضما ، فصيروهم رومانيين لحماً ودماً »[١] .

وقد خالفه فى رأيه السابق فى الترجمة أكثر زملائه من « جماعة الثريا » .

---

(١) انظر: Du Bellay: *Défense et Illustration de la Langue Française*, I, V.; وراجع H. Chamard, *op. cit.*, pp. 186-187.

فيرى بلتييه Peletier (١٥١٧ — ١٥٨٢) أن للترجمة الأمينة الوفية لأصلها « فضيلة إغناء اللغة التى تترجم إليها » ، بما تنقل من كلمات وعبارات طلية وحكم . « وإن ترجمة دقيقة خير من ابتكار أعوزه التوفيق »[١] .

والذى يتضح من آراء أولئك الدعاة — فى نزعتهم الإنسانية — أن حرصهم على نهضة أدبهم هو الذى حملهم على الكشف عن كنوز الآداب القديمة لمحاكاتها .

وشرط آخر وضعه هؤلاء الدعاة إلى النزعة الإنسانية ، وهو جوهرى لإثمار هذه الدعوة ، ويهمنا — من حيث المبدأ — فى دراساتنا المقارنة : هو أنه لا تجوز محاكاة الكتاب والشعراء من نفس اللغة . لأن مثل هذه المحاكاة تؤدى إلى جمود اللغة وركودها : « حذار — يا من تريد للغتك النمو ، وتريد أن تنبغ فيها — من أن تلجأ إلى محاكاة فطيرة ، فتقلد أدباء لغتك ... فهذه نزعة مشوفة لاجدوى منها ، ولا سمو فيها ... فليست سوى مَنح لغتك ما هو فى حوزتها سلفاً »[٢] . وبمحاكاة الآداب القديمة يستطاع خلق أجناس أدبية جديدة وهو مالا يتيسر بمحاكاة أدباء اللغة نفسها : « ولو أنى سئلت عن خيرة شعرائنا ... لأجبت بأنهم أجادوا فيما كتبوا ، وأنهم أغنوا لغتنا ، وأننا مدينون لهم بالكثير . ولكننى أقول إننا نستطيع أن نخلق فى لغتنا أجناساً من الشعر أكثر جدة وخصباً ، إذا بحثنا عنها فى آداب اليونان والرومان »[٣] .

على أن المحاكاة — على هذا النحو — يجب ألا تمحو أصالة الكاتب ، تطلعه ولا تقضى على إلى أن يسبق نموذجه . ولهذا يرى « بلتييه » — وهو فى هذا متأثر بكانتيليان

(١) المرجع السابق ج ٢ ص ١٠٥ — ١٠٦ .

(٢) انظر :

Du Bellay: *Défense et Illustration de la Langue Française, op. cit.*, I, VIII; H. Chamard, *op. cit.*, I, pp. 192-193.

(٣) انظر :

Du Bellay, *op. cit.*, I, VII; H. Chamard, *op. cit.*, I, 193.

الرومانى — أن المحاكاة ليست تقليداً محضاً ، وإنما هى السير على هدى نماذج بمثابة قدوة للكاتب : « لا يصح أن يقع الكاتب المتطلع للكمال فى زلة التقليد المحض ، ويجب عليه أن يطمح — لا إضافة شىء من عنده فحسب — بل إلى أن يفضلَ نموذجه فى كثير من المسائل . واعلم أن السماء تستطيع أن تخلق شاعراً كاملا ، ولكنها لم تفعل قط حتى الآن . واعلم أن مساواتك نموذجك ليست شيئاً تستحق عليه التهنئة ، . . . فالتقليد المحض لا ينتج عنه شىء رفيع ، بل إن سمة الكسول القليل الهمة هى اتباع الآخرين . ولن يكون لهم نظيراً بل يبقى دائماً أخيراً ، ... وأى مجد فى السير على درب ممهد مطروق ؟ ! »[١].

وقد اكتملت فى هذه الحدود نظرية المحاكاة كما صارت عند الكلاسيكيين وهى مبنية على أمرين : تمجيد تراث اليونان والرومان للاقتداء به ؛ ثم وجوب بذل الجهد فى مجاوزة النماذج التى تحاكى . وينص على الأمر الأول «لا برو يير» فى قوله : « كل شىء قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة ، حين وجد أناس ومفكرون ... ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثر ما جمعه الأقدمون ، والنابغون من المحدثين » .[٢] وينص نفس الكاتب على الأمر الثانى بقوله : « لن يستطاع بلوغ حد الكمال فى الكتابة ، ولن يستطاع — مع توافر القدرةِ — التفوقُ على الأقدمين ، إلا بمحاكاتهم »[٣].

ونتائج هذه النظرية المسلم بها ، والتى تمت بصلة إلى الدراسات المقارنة : أن الأصالة المطلقة مستحيلة ، فأكثر الشعراء والكتاب أصالة مدين لسابقيه ، وأن

---

(١) انظر : H. Chamard, *op. cit.*, II, pp. 105-106.

(٢) انظر : La Bruyère: *Les Caractères*, I, *Pensée*, I. ويقصد بالأقدمين اليونان والرومان ، والمحدثين الإيطاليين لعهده .

(٣) نفس المرجع ونفس الفصل ، الفكرة الخامسة عشرة .

التأثر طابع الآداب والمدارس الأدبية جميعاً ؛ وأن المحاكاة الرشيدة طريق إغناء اللغات .

غير أن كلمة المحاكاة فى ذاتها غامضة ، طالما أسفت إلى التقليد الذى يمحو الأصالة . وإنما يقصد بها التأثر الهاضم الأصيل ، لا التقليد الخاضع الذليل .

وقد فلسفها الشراح الإيطاليون فى القرن السادس عشر بأنها إكمال لنظرية «أرسطو» فى محاكاة الطبيعة . ذلك أن نماذج الطبيعة — لمن يلجأ إليها من الكتاب والشعراء مباشرة — نماذج ناقصة . وعلى الفنان أن يختار من بين نماذجها ليكمل نموذجه الفنى الجميل . وقد قام القدماء بهذا الاختيار الفنى ، فخلقوا طبيعة فنية كاملة ، كملوا بها ما فى الطبيعة من نقص . فعلينا أن نحاكى الطبيعة من خلال نماذجهم البريئة من الخلل والاضطراب . وعلى من يحاكى — فى نظر الكلاسيكيين — أن يراعى ثلاثة مبادىء : أولها أن يختار من بين نماذجه ، وأن يميز الصحيح من الزائف فى نموذجه ، لأن الأقدمين بشر يخطئون ويصيبون ، وأساس الاختيار العقل الرشيد والدربة الفنية . وثانى هذه المبادىء أن يحاكى ما يتفق وعصره ، كما كتب الأقدمون لعصرهم . وثالثها ألا يحاكى الكتاب من نفس لغته ، على نحو ما سبق أن عللنا[1] .

وبتأثير نظرية المحاكاة هذه اتجه العصر الكلاسيكى (القرن السابع عشر والثامن عشر) إلى التقنين فى الأدب ، أى إلى النقد الفنى العملى ، متخذاً من الآداب القديمة المثال الذى يحتذى . فكانت مهمة الناقد أن يضع قواعد لمختلف الأجناس الأدبية ، وأن يدعو الكتاب للسير عليها ، وأن يحكم على قيمة إنتاجهم بمبلغ اتباعهم لتلك القواعد . وبالرغم من تأثر ذلك الأدب بالآداب القديمة إنتاجاً ونقداً ، كانت مهمة النقاد أبعد ما تكون عن الاتجاه التاريخى ، وعن البحث فى

(١) انظر : R. Bray: *La Formation de la Doctrine Classique*, 2ème Partie, Chap. VI.

المنابع التى استقى منها الـكاتب : إذ كانت غاياتهم فنية تعليمية ، هى الإرشاد والدعوة إلى الإنتاج على حسب قواعد جرت مجرى العقائد[١] .

وحين تأثر الأدب الفرنسى بآداب أخرى غير الآداب القديمة ، كالأدب الإيطالى وكالأدب الأسبانى مثلا ، تعرض بعض النقاد لدراسة تلك الصلات الأدبية الدولية ، كما فعلت (مدام دى سكوديرى) Mc. de Scudéry حين لامت الشاعر (كورنى) Corneille على سرقته مسرحيته المسماة «السيد» Le Cide من الأدب الأسبانى ؛ ولـكن تلك الدراسات لم تعدُ أن تـكون كشفاً عن سرقة للتقريع عليها ، أو مجرد حكم على كتاب يراد نقده ، من غير تعرض للصلات التاريخية . وبدون تفكير فى تحليل تلك الصلات وتقويمها .

وفى القرن الثامن عشر جد من العوامل ما كان حرياً أن يجعل من المقارنات العلم الأدبى المنشود ، ولـكن تلك العوامل لم تثمر ثمرتها . ففى ذلك القرن توثقت الصلات بين الآداب الأوربية أكثر مما كانت عليه فى القرن السابق ، واشتد شوق الباحثين إلى التعرف بآداب أخرى لم تـكن معروفة ، كآداب أهل شمال أوربا ، وكالأدب الإنجليزى والألمانى فى فرنسا ؛ وتعددت الرحلات وكثرت الترجمات . واتجه الأدب اتجاهاً إنسانياً من شأنه أن يخرج به من حدود القومية إلى أفق أوسع وغاية أسمى[٢] .

---

(١) ولهذا يسمى هذا النوع من النقد Critique dogmatique أى النقد العقائدى أو التقريرى ومثاله فى فرنسا فن الشعر تأليف (بوالو ، Boileau: *L'Art Poétique* ومثاله فى أسبانيا كتاب الفن الجديد فى عمـل المسرحيات ، تأليف لوب دى فيجا Lopez de Vega: *El Arte Nucvo de Acer Comcdias* ؛ ومثاله فى ألمانيا مؤلفات Gottsched ومؤلفات (بودمر) Bodmer فى عمل الشعر والمسرحيات :

انظر : *Revue de Synthèse*, 1920, pp. 1-2.

(٢) هذا ما يفصله (پول هازار) فى كتابه القيم :

Paul Hazard: *La Pensée Européenne au XVIII siècle.*

ولكن كل هذه العوامل لم تثمر الثمرة المرجوة ، لا فى خلق تاريخ الأدب على ما هو عليه اليوم ، ولا فى نشأة الدراسات فى الأدب المقارن[١] . وذلك أن أكثر مؤرخى الأدب حتى نهاية القرن الثامن عشر لم يتجاوزوا حدود سرد حياة المؤلفين وعرض نصوص من مؤلفاتهم ، فإذا تعرضوا بعد ذلك للشرح ، فلا يعدو شرحهم أصول الكلمات اللغوية وبعض المعانى البلاغية[٢] . فإذا اتسع أفق ناقد مثل « ڤولتير » إلى تحليل نص أدبى لبيان قيمته ، فإنه لا يتجاوز غالباً ميدان التاريخ ، مع تعليق هين القيمة فى الحكم على النص .

وبمناسبة تعرضنا لڤولتير ، نقول : إنه وآخرين[٣] مثله قد اتسعت آفاقهم فى نقدهم الأدبى ، فعرضوا لآداب أمم أخرى بالنقد والموازنة[٤] . ولكن نقدهم لم يقصد إلى بيان أصول الأجناس الأدبية من الناحية التاريخية ، ولم يرم إلى شرح التأثير والتأثر من الوجهة العلمية ، ولم يعبأ بدراسات البيئات والعوامل المختلفة ، مما هو من صميم الأدب المقارن ، فلم يكن نقدهم إلا للحكم على كاتب أو على عمله حكماً مبنياً على القواعد الأدبية التى سنها أسلافهم فى القرن السابع عشر ، وعلى اعتبارات مستقلة من ذوق العصر الذى عاشوا فيه .

كان على الأدب المقارن أن ينتظر ، إذاً ، حتى القرن التاسع عشر ؛ ففى أثنائه جد من العوامل المختلفة ما خرج به إلى حيز الوجود . وسنجمل القول فى بيان هذه العوامل ، مقتصدين جهد الطاقة فى ذكر أسماء النقاد والكتاب حتى لا تثقل على ذاكرة القارئين .

---

(١) انظر : P. Van Tieghem: *La Litt. Comp.*, p. 22.

(٢) انظر : *Revue de Synthèse*, 1920, p. 2.

(٣) مثل النقاد الفرنسيين : Freron, Laharpe, Marmontel

(٤) راجع مثلا الرسالة الثامنة عشرة من كتاب ڤولتير : Lettres Philosophiques.

كان القرن التاسع عشر فى أوربا عهد تقدم ملحوظ فى الناحية الاجتماعية وفى البحوث العلمية . وتبع هذا التقدمَ رغبة قوية فى استيعاب نواحى البحث فى العلوم الأدبية من جهة ، وفى تعرف الشعوب بعضها ببعض من جهة أخرى ؛ فكثرت الأسفار وتعددت التراجم للآثار الأدبية لمختلف الدول . وعكف العلماء والكتاب على درس مختلف الظواهر الاجتماعية والأدبية ، متعمقين فى بحوثهم ، محاولين رجع كل ظاهرة إلى أسبابها . ونشأ عن ذلك كله اتجاهان عامان أثرا فى نشأة الأدب المقارن وفى نموه عن طريقين مختلفين . هذان الاتجاهان هما :

(١) الحركة الرومانتيكية . (ب) النهضة العلمية .

١ — الحركة الرومانتيكية

الرومانتيكية فاتحة العصور الحديثة فى الفكر والأدب . وأهميتها فى تاريخ الفكر الحديث بالغة . لأنها — بما اشتملت عليه من مبادىء و بما مهد لها من اتجاهات فى القرن الثامن عشر — قد يسرت للانسان الحصول على حقوقه ، إذ مهدت للثورات وعاصرتها . ثم لأنها مهدت لجميع المذاهب الحديثة الأدبية التى تلتها ، واحتوت على بذورها العامة . ونشرح الآن من مبادئها بقدر ما يساعد على فهم تأثيرها فى نشأة الأدب المقارن . وقد كانت هذه المبادىء فى جملتها معارضة للمبادىء الكلاسيكية التى قامت الرومانتيكية على أنقاضها فى أواخر القرن الثامن عشر فى أوربا ، ثم فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . وقد قامت الرومانتيكية فى انجلترا أولا ، ثم فى ألمانيا ، ثم فى فرنسا ، ثم فى أسبانيا و إيطاليا . ونقابل هنا بين المبادىء العامة لكل من المذهبين : الكلاسيكى والرومانتيكى ، حتى يتضح ما قامت به الرومانتيكية من تأثير عام ، ثم من توجيه الدراسات الأدبية وجهة مقارنة

١ — العقل والعاطفة :

كان العقل عند الكلاسيكيين أساس فلسفتهم فى الجمال والأدب ، على حين عند الرومانتيكيون بالقلب والعاطفة دون العقل .

أما الكلاسيكيون فكان العقل عندهم مرادفاً للذوق السليم أو صواب الحكم . ولا تتوافر السلامة أو الصواب إلا إذا اتفق الحكم مع ما تواضع عليه المجتمع ، وما ساده من تقاليد . وفى هذا الاتجاه العقلى يظهر صواب الحكم . فيجب أن تقاد العبقرية الفردية بزمام الحكم الجماعى الرشيد عندهم دائماً . ويجب أن تمر الخواطر فى مجال التفكير ، لتصفى وتهذب ، حتى تخرج إلى الناس منطقية معتدلة غير مشبوبة . والشعر عندهم « لغة العقل » ، فلا بد أن يبرأ من الخيال الجامح ، والنزعات الفردية ، والعواطف الجياشة . وعلى الشاعر ألا يسجل من خواطره فى شعره إلا ما هو عام مشترك بين الناس ، كما يقتضيه المنطق والفكر . وخير الكتب — عند الكلاسيكيين — هى تلك التى يقرؤها المرء فيرى فيها أفكاره . حتى ليعتقد أنه كان يستطيع تأليفها[1] . والأفكار المشتركة كالإحساسات المشتركة ، هى أجمل ما يستطيع الكاتب أن يجلوه للناس[2] . وقد دعوا إلى اتباع اليونان والرومان فى نظريتهم فى « المحاكاة » باسم العقل . وعظموا من شأن « أرسطو » ، واتبعوا ما سن لهم من قواعد ، لأنه كان يعتمد على سلطان العقل . وعندهم أن الأقدمين جميعاً كانوا خير مترجمين للعقل . ويسجل الشاعر « بوالو » هذه القاعدة ، فيما يسجل من قواعد الكلاسيكيين العامة . فيقول . « أحبوا دائماً العقل ، ولتستمد منه وحده مؤلفاتكم كل مالها من رونق وقيمة »[3] .

---

(١) انظر : Pascal: *Pensées*, Paris, 1925, Vol. II, p. 207.

(٢) المرجع السابق ص ٣٠٦ — ٣٠٧ .

(٣) انظر : Boileau: *Art Poétique*, Chant I, Vers 37-38.

وقد استندت هذه النزعة العقلية عند الكلاسيكيين أولا على ما قاله شراح أرسطو من الإيطاليين ؛ وتلاقت عند الفرنسيين بعد ذلك مع النزعة العقلية فى فلسفة « ديكارت » فعززتها . على أن الفرق كبير بين النزعة العقلية « الديكارتية » والنزعة العقلية الكلاسيكية فى الأدب ، إذ اتخذ الكلاسيكيون من العقل وسيلة لتبرير القواعد المقررة ، ولم يسلكوا فى تقدمهم مسلك « ديكارت » فى منهجه فى الشك ، فى رغبته فى القضاء على الأفكار السابقة الموروثة قبل بناء الفكرة الجديدة ، بل كان العقل دعامة تبرير القواعد والنظم السائدة . ففى الواقع لم يكن العقل حراً ، أو بعبارة أخرى : « كان العقل يملك ، ولكن « أرسطو » هو الذى كان يحكم » . وهم يعارضون العقل بالذوق الفردى ، و بالآراء المتطرفة التى تتعارض مع الذوق الجماعى ، و يعارضونه كذلك بالخيال الذاتى . و يفضلون العقل لأنه ثابت غير متغير ، ولأنه دعامة الفن الصالح لكل زمان ومكان ، وهو ما يحرصون عليهم فى أدبهم . وطالما دعوا إلى كبح جماح الخيال ، وقيادته بالعقل الجماعى أو الذوق السليم كما شرحوه . وقد حدا ذلك ببعضهم [1] إلى تهجين الشعر نفسه والحط من قدره باسم العقل ، لأن الفكرة الواضحة يفضل فيها النثر الشعر . وفى ذلك بدأ تأثير « ديكارت » يتضح ، لأنه هون من شأن الخيال [2] . فضعف شأنه على الأثر ، بل دالت دولة الشعر الغنائى كله حتى قامت الرومانتيكية [3] .

وأما الرومانتيكيون فإنهم يجحدون ذلك الاتجاه العقلى الذى مجده الكلاسيكيون ، و يستبدلون به العاطفة والشعور . وهم يسلمون قيادهم إلى القلب ،

---

(١) هو : Saint Evremont .

(٢) انظر لموقف الكلاسيكيين من الخيال مقالا لنا فى « المجلة » عدد يوليه ١٩٥٩ عنوانه : الصورة الشعرية فى المذاهب الأدبية .

(٣) انظر .

R. Bray: *La Formation de la Doctrine Classique en France,* 2me Partie, Chap. IV.

لأنه منبع الإلهام ، والهادى الذى لايخطىء ، إذ هو موطن الشعور ، ومكان الضمير . والضمير عندهم « قوة من قوى النفس قائمة بذاتها ، وهو غريزة خلقية تميز الخير من الشر عن طريق الإحساس والذوق[١] » . وها هو ذا « ألفريد دى موسيه » يعارض « بوالو » فى مبدئه العقلى على حسب ما ذكرنا له من شعر[٢] ؛ يقول « موسيه » : « أول مسألة لى هى ألا ألتى بالا إلى العقل[٣] » ، يقصد العقل فى معناه الكلاسيكى السابق . ثم ينصح صديقاً له أن « اقرع باب القلب ، ففيه وحده العبقرية ، وفيه الرحمة والعذاب والحب ، وفيه صخرة صحراء الحياة ، حيث تنبجس أمواج الألحان — يوماً ما — إذ مستها عصا موسى[٤] » .

وقد قامت الرومانتيكية على أساس الفلسفة العاطفية التى راجت فى أوربا فى القرن الثامن عشر ، و بخاصة النصف الثانى منه . وعند هؤلاء الفلاسفة أن الفهم والشعور أساسان للادراك ، ولكن إذا كانت القوانين التى تخضع لها الأشياء هى موضوع الإدراك العلمى ، فإن العقل يعتمد — فى تنظيمه للعالم وما فيه من ظاهرات حسية — على الشعور بالجمال . « والجمال هو دعامة كل نشاط إنسانى . وهو أساس ما فى الإدراك نفسه من نظام ومن صبغة فنية تظهر فيها شخصية الإنسان وأصالته[٥] » .

---

(١) تاريخ الفلسفة تأليف « إميل بربيه » E. Bréhier ، باريس ، ١٩٥٠ ج ٢ ص ٤٨٦ — ٤٨٧ .

(٢) هذا الكتاب ص ٣٣ .

(٣) انظر : A. de Musset: *Poésies Nouvelles*, éd. Garnier, p. 158.

(٤) انظر : A. de Musset: *Poésies Complètes*, Paris 1947, p. 118.

(٥) هذه مسألة جوهرية فى فلسفة « شلنج » Schelling ولها أصل فى فلسفة « كانت » . راجع :

A. Beguin dans: *Le Romantisme Allemand*, Paris 1949, p. 130 et s.

ومن قبل كان للعاطفة مكان فى فلسفة « لوك » Locke الإنجليزى و « كوندورسيه » Condorcet الفرنسى . وقد قررا أن أساس ما تقوم به النفس من النشاط المبنى على ما يصدر لها من الحواس منحصر «فى الرغبة التى يثيرها القلق ، وبها تتتابع عواطفنا وتتجدد وتتكاثر ، فتكتسب حياتنا كل مالها من معنى » . والرغبة فى الشىء أو عنه — بما تثيره من إقبال أوخوف وضيق — هى التى تدفعنا إلى كل ما نقوم به من أعمال ، وما يدور بخلدنا من أفكار . ومصدر الرغبة العاطفة . والعقلاء دون ذوى العواطف ، بل قد يكون المرء أحمق إذا خلا من العاطفة : «ليزعم هؤلاء الذين لم يحبوا قط أنهم أسمى تفكيراً من غيرهم ما بدا لهم ، فإنى أجيبهم : أن هناك أفكاراً صحيحة لا حصر لها ، ولا سبيل إلى وصولهم إليها ، لأنها محصورة فى نطاق العاطفة ، حتى ليمكن أن يقال : إن القلب له أفكاره الخاصة به[(١)] » .

هذا إلى أن هناك مسألة من المسائل شغلت الفلاسفة وأهل الفن طوال القرن الثامن عشر : ما الجمال ؟ ومامقاييسه ؟ وكانت الإجابة عليها هينة يسيرة فى العصر الكلاسيكى . فما الجمال إلا انعكاس الحقيقة . والجمال هو هو فى كل العصور والبلاد ، شأنه فى ذلك شأن الطبيعة . وعند الكلاسيكيين أن « الذوق (الكلاسيكى) لباريس مطابق لذوق أثينا ، إذ تأثر الباريسيون بالغ التأثر بما أسال من قبل دموع أرق الشعوب علماً ، وهو شعب أثينا[(٢)] » . ولكن المسألة أصبحت معقدة عند الفلاسفة العاطفيين الذين أثروا ببحوثهم فى الرومانتيكية . إذ مرد الجمال إلى الذوق . والذوق فردى . وخلق الفنان للجمال يستلزم القريحة أو العبقرية .

---

(١) انظر :
P. Hazard: *La Crise de la Conscience Européenne,* I, p. 124.

(٢) انظر : Racine: *Iphegénie,* Préface.

ومن هنا تفرعت مسائل أخرى . فما الذوق ؟ وما العبقرية ؟ فيض من بحوث زلزلت القواعد الكلاسيكية . فبعد أن كان الجمال موضوعياً أصبح ذاتياً ، و بعد أن كان مطلقاً أصبح نسبياً ، و بعد أن كان تطبيقاً لقواعد تجريدية صار مرده إلى تقاليد تجريبية أساسها الحاسة النفسية الجمالية التي هي منبع ما فينا من مشاعر وعواطف. وهذه الحاسة هي التي تجعلنا نبحث عن المتعة في الشيء الجميل ونشعر بها ؛ « وهي مختلفة كل الاختلاف عن أنواع المتع التي نحصلها بمعرفة المبادىء والأسباب ، أو باستخدام الأشياء المتناسبة الأجزاء . وقد يضيف العقل إلى متعة الجمال بالكشف عن منفعتنا ، أو بما نشعر به من السرور الذي يصحب ، عادة ، المعرفة في ذاتها . ولكن ليس العقل جوهرياً بالنسبة لها ، أي أننا إذا كنا قد حرمنا تلك الحاسة الجمالية الذاتية فإننا سنقول : إن المنازل والحدائق والثياب لائقة أو مفيدة أو مريحة ، ولكن لن نقول أبداً إنها جميلة[1] » .

٢ — نشدان الحقيقة العامة عند الكلاسيكيين ، والجمال عند الرومانتيكيين :

إذا كان الأدب الكلاسيكي عقلياً ، فمن الطبيعي أن ينصرف إلى البحث عن الحقية في معناها العام ، متجنباً متاهات المشاعر الذاتية التي قد تؤدى إلى الخروج عن المألوف ، أو تمس ما اصطلح عليه من العادات والتقاليد . فهو أدب معتدل يعالج الحالات العادية المألوفة التي يمكن أن تنطبق على الإنسان في كل مجتمع وكل عصر ، ولا مكان فيه للحالات الشاذة أو الغايات غير المعقولة لدى الناس جميعاً . فكان على الكاتب الكلاسيكي أن يؤمن بما قاله « بوالو » : « لاشيء أجمل من الحقيقة ، وهي وحدها أهل لأن تحب ، ويجب أن تسيطر في كل

(١) هذه العبارات من كتاب :
Hutcheson: *Inquiry to the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, 1727.
انظر : P. Hazard, *op. cit.*, p. 119.

شيء ، حتى فى الخرافات ، حيث لا يقصد بما فى الخيال من براعة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون [١] » . وهذا واضح فى الخطب والرسائل . وهو واضح كذلك فى القصص والمسرحيات ، حيث لا ينتقل إنسان من طبقته إلى طبقة دونها أو أعلى منها ، فيبقى السيد سيداً ، والخادم كذلك لا يتطلع إلى مكانة سيده . وتظل العادات والتقاليد مرعية الجانب ، إذ كان الكلاسيكيون يعيشون فى مجتمع أرستقراطى ، شديد الاعتزاز بما استقر فيه من قواعد ، متخذاً منها ساس الحقيقة العامة التى يؤمن بها .

على حين لا يؤمن الرومانتيكيون بهذه الحقيقة العامة ، و يستبدلون بها الجمال فى معناه العاطفى الإنسانى ، كما هو فى فلسفة العاطفيين التى أوجزنا فيها القول . فالجمال وحده هو ما ينشده الرومانتيكيون . يعارض « ألفرد دى موسيه » « بوالو » فى مبدئه الكلاسيكى من نشدان الحقيقة ، فيقول : « لا حقيقة سوى الجمال ، ولا جمال بدون حقيقة » [٢] . فكل كاتب رومانتيكى وما يهديه قلبه إليه من مشاعر وخواطر ، لا تقيده حقائق الكلاسيكيين وما تواضعوا عليه من تقاليد الحقيقة العامة . ولذا يتغنى الرومانتيكيون هياماً بجمال النفوس ، عظيمة كانت أم وضيعة . وتأخذهم الرحمة بالجنس البشرى كله . وتفيض عيونهم بالدموع من أجل ضحايا المجتمع ، منادين بإنصافهم ، مهاجمين ما استقر فى المجتمع من قواعد هى عقبات فى سبيل ذلك الإنصاف ، ومشيدين بالحياة النظرية الوديعة فى الطبقات الدنيا التى لا تحظى بما يحظى به الأرستقراطيون من نعمة وجاه . وقد يحلم الرومانتيكيون بمجتمع مثالى تنال فيه الحقوق دون بذل جهد فى أداء الواجب . وفى عالمهم الأدبى ينتقل الإنسان من الطبقة الدنيا إلى أعلى طبقة فى المجتمع ، لأنهم

---

(١) انظر : Boileau: *Epitres*, IX, Vers 43-46.

(٢) انظر : A. de Musset: *Poésies Nouvelles*, *op. cit.*, p. 157.

لا يحترمون الحدود التى تفصل بين الطبقات على أساس ظالم . و يحلمون فى أدبهم بعالم تزول فيه الفواصل الظالمة . ومهما تكن من صلة بين أدبهم والحياة الواقعية ، فهى صلة العالم المتحرر من حقائق المجتمع ، ومما يقدسه المجتمع من تقاليد لا مبرر لها . وعندهم أن الإنسان المتوحش فى الأدغال ، والفطرى فى الأكواخ ، كلاهما أقرب إلى الفضيلة من المتمدنين الذين انغمسوا فى حمأة المجتمع ورذائله .

٣ — الغاية من الأدب :

نتيجةً لنشدان الحقيقة العامة عند الكلاسيكيين ، كان أدبهم خلقياً فى غايته . فالملحمة يجب أن تكون خلقية غايتها إصلاح العادات . والشعر يجب أن يكون خلقياً يلقن الفضائل الدينية والاجتماعية . والشاعر الحق هو من يتوافر فى شعره الإمتاع والإفادة . والمسرحيات يجب أن تكون خلقيــة . وويل للمؤلف المسرحى الذى يجلو الرذيلة فى صورة حسنة ، أو ينتصر لها . ويُقوِّمُ الأدب الكلاسيكى على أساس أن « الحق ينتصر فيــه على الباطل ؛ ثم إن الخير والشر مقدران فيه تقديراً دقيقاً ؛ وفيه لا يرتفع وضيع إلى مكانة رفيعة »(١) . فإذا قام صراع بين العاطفة والواجب انتصر الواجب ، لأن الإرادة يجب أن تسود جميع العواطف(٢) . وقد تنتصر العاطفة على الواجب فى المسرح الكلاسيكى ، ولكن المؤلف لا يعرض ذلك إلا ليبين مواطن الضعف الإنسانية و يحذر منهــا . فقد صوَّر « راسين » العاطفة قوية طاغية فى قلب « فيدر » ، ولكنه يشرح المعنى الخلقى لهذا التصوير بقوله : « فى هذه المسرحية لم أجلُ أمام العيون شهوات النفوس إلا لأبين كل ما ينتج عنها من اضطراب . وقد صورتُ الرذيلة فى كل

(١) انظر : Boileau: *Epitres*, IX, Vers 48-56.

وكذا : Boileau: *Art Poétique*, IV, Vers 93-95.

(٢) هذه هى القاعدة العامة ، وهى تتمشى مع الغاية الخلقية للأدب ، وأوضح مثل لها مسرحيات الشاعر الفرنسى : « كورنى » Corneille .

أجزائها في صورة ذات أصباغ تبرز قبحها ، وتجعلها بغيضة إلى الناس . وهذه هي الغاية الحق التي يجب أن يرمي إليها كل إنسـان يعمل للجمهور . وكانت هذه الغاية هي الهدف الأول لشعراء المسرحيات القدامى ، فكان مسرحهم مدرسة للفضيلة لا تقل عن مدارس الفلاسفة »[1] . وفي النص الأخير يتبين أن العاطفة كانت عند الكلاسيكيين شراً وهوى ، ويجب أن يحذر الكاتب منها . وفي أدب الكلاسيكيين كانت الاستجابة للعاطفة بالدموع أو إظهار الضعف الإنساني الرحيم خطأ لا يغتفر . وقد أصاب « المبـدأ الخلقي » — عند هؤلاء الكلاسيكيين — ما أصاب المبدأ العقلي ، من الارتباط بالمواضعات الاجتماعية السائدة .

وقد ثار الرومانتيكيون على الغاية الخلقية للأدب في حدودها السابقة ؛ ورأوا أن الأدب استجابة للعواطف . وهـذه العواطف ليست شراً ، بل هي الخير كله ؛ لأنها مجلى الجمال النابع من الضمير ، وقد صوروا في أدبهم عالم الجمال في أحلامهم ، يريدون أن يثوروا به على شرور المجتمع من حولهم . وكانوا يبكون في يسر وسهولة رحمةً على المظالم وضحاياها ، مطلقين العنان لعواطفهم وأحلامهم .

على أن الأدب الكلاسيكي — على الرغم من مناصرته لسلطان الخلق وسيادة الإرادة كما شرحنا — كان محصوراً في دائرة التقاليد والعقائد السائدة ، إذ كان أدباً أرستقراطياً محافظـاً ، لا تهاجم فيه النظرة المستقرة . وفيه كان الكتاب يؤمنون بحق الملوك الإلهي كما يؤمنون بالدين ؛ ويكتبون لصفوة مميزة من الشعب لا تريد أن تقرأ سوى أفكارها . ويعيش هؤلاء الكتاب في جملتهم عالة عليها . وقد كان الكاتب الكلاسيكي من الطبقة الوسطى ، أي

---

(١) انظر : Racine: *Phèbre*, préface

« برچوازی » المنشأ غالباً . وكان يعتمد على الطبقة الأرستقراطية التى تعوله . ويعتقد أن العبقرية لا تقوم مقام « نبل » المولد . فهو سعيد ، لأنه يشغل مكاناً متواضعاً فى بناء فسيح الرحاب ركناه الكنيسة والملكية . ولذا لم يلعب الأدب إلا دوراً ضئيلاً فى ذلك المجتمع المستقر الثابت الدعائم . « فلم يكن فى مُكنة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية ، لأنه لابد لها من اشتراك جمهور حائر مرتاب ، يفجؤه الكاتب ويزلزله ويوقظه عنوة ، بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقيدته فيها ، فهى لذلك تتطلب تلقيحاً وإخصابا »[1] . ولم يعبأ الرومانتيكيون بما استقر فى المجتمع من عقائد وأفكار لا مبرر لها دينياً أو سياسياً . وكان كل شىء فى أدبهم موضع تساؤل . وبذلك ساعدوا — فى شبوب عواطفهم وعالم أحلامهم — على نشر العدل الاجتماعى ، وهدم الطبقات الطفيلية ، ويسروا الطريق أمام الطبقة الوسطى لتملك مقاليد الحكم . وذلك أنهم اعتدّوا بحقوق الفرد فى وجه المجتمع ، على حين انتصر الكلاسيكيون للمجتمع على حساب الفرد . وما أشد الفرق بين الحالتين .

وقد دفع كتاب الرومانتيكية إلى هذا الاتجاه ما كانت عليه حال أوربا ، منذ القرن التاسع عشر ، من زلزلة فى القيم وتبدل فى الطبقات الاجتماعية . وعلى ما يصحب مثل هذه الحال — عادةً — من بعض التحلل الخلقى[2] ؛ قد قامت إلى جانبها جهود جدية ترمى إلى التحرر الفكرى والسياسى . وتمثلت هذه الجهود فى الطبقة «البرچوازية» التى أخذ يتكاثر عددها كلما تقدم بها العصر . وقد رأى فيها الكتاب جمهوراً جديداً لهم يمكنهم أن يعتمدوا عليه بديلاً من الطبقات

---

(١) انظر : J. P. Sartre: *Situation*, II, pp. 135-141.

(٢) انظر : Paul Hazard: *La Pensée Européenne au XVIIIe siècle*, Vol. I, p. 341.

الأرستقراطية . و يتطلب منهم ذلك الجمهور المساعدة على نيل حقوقه من تلك الطبقات . وكان كثير من هؤلاء الكتاب يشعرون أن جمهورهم المهضوم الحق هو من نفس الطبقة « البرجوازية » التى نشأوا فيها ، فاختاروا لأنفسهم أن يتحرروا من قيود أسلافهم ، ليناصروا مطالب طبقتهم ، وليسهموا بذلك فى هدم الطبقات الطفيلية من الأرستقراطيين[١] .

وفى هذا الاتجاه كان الأدب الرومانتيكى أدباً ثائراً ، يهتم بمصالح الفرد ، ويعتد به ، وينتصر له ضد مظالم المجتمع . وكان ذا طابع إنسانى شعبى فى اختيار أشخاصه وموضوعاته ، ثم التحدث عن المشاعر والعواطف الفردية ، والتعبير عن الآمال العامة للطبقة الوسطى . وكان لهذا الاتجاه نتائج ثورية خطيرة تمس قضايا الدين والمجتمع والطبيعة والعاطفة بعامة ، ثم كانت له كذلك نتائج فنية تمس الأدب[٢] والنقد . و يهمنا هنا ما يخص النقد الأدبى وصلته بنشأة الأدب المقارن .

وضح مما سبق أن الكلاسيكية كانت تعنى بالمجموع فى وجه الفرد ، فكانت لا تعتد بالذوق الجمالىّ الفردى ، ولا المشاعر الذاتية ، فكانت فى نقدها متأثرة بهذه النظرة . ولذا كان الكلاسيكيون ولوعين فى نقدهم بالتقنين وتحديد القواعد العامة للأجناس الأدبية[٣] . ولم يكن ينظر للانتاج إلا على أساس هذه القواعد . ولا مجال عندهم للذاتية والذوق الجمالى ، إذ الجمال الذى يبحث عنه الفنان انعكاس للحقيقة ، فهو لا يتغير بتغيير الأفراد والعصور[٤] .

وقد ضاق الرومانتيكيين ذرعاً بهذه القيود التى تحد من حرية الكاتب ،

---

(١) مرجع جان بول سارتر السابق ص ١٤١ — ١٤٢ .
(٢) راجع فى ذلك كتابى : الرومانتيكية ، الباب الثالث والرابع .
(٣) ص ٢٨ — ٢٩ من هذا الكتاب .
(٤) هذا الكتاب ص ٣٥ .

وتمحو ذاتيته . ونعوا على الكلاسيكيين خضوعهم لما تخضع له العبقرية ، غير مؤمنين بسوى الفرد وما رزق من موهبة . فكما رفعوا من حقوق الفرد على حساب المجتمع ونظمه ، نادوا كذلك بحق العبقرية الفردية فى وجه كل ما يحد منها . وهذا هو السبب فى ضيق الرومانتيكيين بأنواع النقد إلا النقد الخالق الذى يدعو إليه الكاتب ليفسر به إنتاجه . ويتخذ « فكتور هوجو » شعاره : « الحرية فى الفن »(١) ، أى اعتماد الشاعر على عبقريته .

ومنذ تحطمت قواعد النقد الكلاسيكية ظهرت نتائج بعيدة الأثر فى النقد ومقاييسه ، فصار الرومانتيكيون ينظرون إلى الأدب على أنه من إنتاج الفرد وعبقريته ، لا أنه آراء وأفكار تصب فى قوالب مصنوعة . فأصبحت مهمة النقد تفسير ذلك الإنتاج تفسيراً عامياً بوصفه تجربة حية للفرد فى بيئته الخاصة . بعد أن كانت وظيفة النقد الكلاسيكى بيان مدى اتباع الكاتب للقواعد المفروضة عليه ، وقياس براعته بمقدار خضوعه لها . وطبيعى أن قواعد العقل والذوق السليم ، فى معناها الكلاسيكى(٢) ، لم يَعدْ لها مكان فى النقد الرومانتيكى ؛ لأن الذوق يتغير من أمة لأمة ، ومن فرد لفرد .

ولهذه النظرات النافذة يرجع الفضل فى ميلاد « تاريخ الأدب » فى معناه الحديث . فقد كان ذلك التاريخ قبل الرومانتيكيين لا يتجاوز ذكر حياة المؤلف على حدة ، ثم سرد مؤلفاته ، وذكر نماذج منها ، وشرح بعض معانيها اللغوية وخصائصها البلاغية . وقلما حاولوا إحلال المؤلف محله فى عصره. فإذا تعرضوا لذلك ارتكبوا أخطاء عجيبة ، كما فعل « فولتير » مثلا حين وصف عصر « شكسبير » وما كان يسوده من جهل وظلام . وكان قصده إما الإشادة بعبقرية

---

(١) انظر : Victor Hugo: *Les Orientales*, Préface.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٣٢ — ٣٣

« شكسبير » بالنسبة لعصره ، أو النيل منه لجهله القواعد العامة الكلاسيكية التي كان يؤمن بها . وكانت أحكام أولئك النقاد مستمدة من القواعد العامة التقليدية ، ولم يكن منهم من يربط بين حياة المؤلف و بيئته وجنسه وطبقته و إنتاجه الأدبى ، ليشرح ذلك الإنتاج و يبين خصائصه الفنية . وكيف تأثر المؤلف فيه بسابقيه ، ثم مدى أثره فيهم .

وذلك هو معنى تاريخ الأدب الحديث ، وهو وجهة النقد الحديث كذلك . وللرومانتيكيين الفضل فى ميلادهما دون أدنى ريب [1] . وقد أثرت نشأة هذين العلمين من علوم الأدب فى نشأة الأدب المقارن .

وفى القرن الثامن عشر [2] وُجدت أثارات متفرقة وَجهت النقد وتاريخ الأدب هذه الوجهة ؛ ولكن طليعة نقاد الرومانتيكيين حقاً هو « ويلهلم شليجل » W. Schlegel (١٧٤٦٧ — ١٨٤٥) — لا فى دعوته إلى محاكاة الطبيعة وخلط المأساة بالملهاة فحسب [3] — بل وفى إدراكه للنقد ، وفى نظرته إلى الكتب الأدبية نظرته إلى « مناظر الجمال فى الطبيعة » . فهو يصفها وصفاً دقيقاً ، محاولاً — ما استطاع — « بعث عبقرية المؤلف » ورسم الحقائق الأدبية كما هى فى أمهاتها من الإنتاج الأدبى ، لتفسيرها والإعجاب بها [4] .

ووجد اتجاهان كبيران لهذا التفسير : أحدهما ينظر إلى الأدب فى علاقته

(١) التاريخ والنقد الأدبى فى معناهما الحديث من خلق القرن التاسع عشر . انظر :
A. Thibaudet: *Physiologie de la Critique*, p. 18; R. de Synthèse, 1920, pp. 4-5.

(٢) كما فى نظريات « ديدرو » مثلا ، انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٤٣ — ٣٤٨ .

(٣) انظر : A. W. Schlegel: *Cours de Littérature Dramatique*, traduit de l'allemand par Mme. Necker de Saussure, 13e leçon.

(٤) انظر : Mme De Staël: *De l'Allemagne*, 2e Partie, chap. XXXI.

بالبيئة والمجتمع ، ومن أعظم الداعين إليه شأناً « مدام دى ستال » . والاتجاه الثانى ينظر إلى الأدب فى علاقته بمؤلفه ، وأكبر الداعين له من الرومانتيكيين هو « سانت بوف » . وسنتحدث عن هذين الكاتبين ، بوصفهما ممثلين لهذين الاتجاهين ، لنرى مدى تأثيرهما فى نشأة الأدب المقارن .

١ — مدام دى ستال[1] (١٧٦٦ — ١٨١٧) :

كانت أكبر داعية للحركة الرومانتيكية فى فرنسا ، متأثرة فى هذه الدعوة بفلاسفة الألمان ونقادهم ، كما كانت هى أول من سماها « الرومانتيكية »[2] . وقد أضفت على دعوتها طابعاً عاطفياً فياضاً ، فصاغتها فى صور قوية غذّتها بمعرفتها الواسعة من الآداب المختلفة ، و بنظراتها الدقيقة التى حصلتها فى أسفارها الكثيرة . وكان نقدُها ذا طابع علمى ، يتجه إلى التفسير والتعليل ، لا إلى التعقيد والتقنين كما كان فى الكلاسيكية . فأخذت تدرس الأدب فى مناحيه الفردية والاجتماعية .

وقد تأثرت بالألمان أكبر تأثر فى دعوتها إلى بناء النقد على الفلسفة ؛ إذ فى الفلسفة يتمثل التيار الفكرى الذى يمهد للنهضات الأدبية ويصاحبها . وهى

---

(١) (آن لويز چرمين) حملت اسم زوجها سفير السويد : « بارون دى ستال » . ووالدها سويسرى ثرى اسمه « جاك نكر » Jacques Necker . وفى طفولتها كان لأمها ناد Salon فى باريس تعرفت فيه ببعض أعلام الفكر فى القرن الثامن عشر مثل « ديدرو » و « بوفون » . وبعد زواجها (١٧٨٥) كان ناديها هى فى باريس مركز نشاط فكرى ، ملتقى من يبغضون « نابليون » . وقد نفاها (نابليون) مرات من فرنسا وكانت تعود إليها ، ثم نفاها نهائياً عام ١٨١٠ بعد ظهور كتابها المسمى : (فى ألمانيا) . وكانت حين تنفى تنقل معها ناديها فى قصرها المسمى (كوبيه) Coppet على شط بحيرة جنيف فى سويسرا . وبعد سقوط « نابليون » (١٨٢١) عادت إلى باريس حيث ماتت بعد ثلاث سنوات . ودفنت فى سويسرا عند قصرها « كوبيه » .

(٢) انظر :
Crouzet: *Histoire Illustrée de la Littérature Française*, p. 450.

نزعة أساسية للنقد الحديث ، وفرع من فروع الدراسات فى الأدب المقارن . وعندها أن الفلسفة لا غنى عنها فى النقد الأدبى « فى كل بلد ذى أدب قوى حر[1] » .

وعلى الرغم من أنها تعد الأدب ذا طابع فردى ، لأنه ثمرة تفكير الكاتب ووليد عبقريته — شأنها فى ذلك شأن الرومانتيكيين جميعاً — قد وجهت نشاطها أولا إلى تفسير الإنتاج الأدبى بتأثره بالنظم الاجتماعية التى تخضع لها الأمة ، من صور الحكم ومن الدين والعادات ، وما يتبع ذلك من نظم الحياة وطرقها التى تؤثر فى الفكر والإحساس والذوق . فالدين والقوانين يطبعان الشعب الذى يخضع لها بطابعهما ، و بعبارة أخرى : « الأدب صورة للمجتمع[2] » . تقول « مدام دى ستال » : (إلى الشرائع والقوانين يكاد يرجع كل التخالف أو التشابه الفكرى بين الأمم . وقد يرجع إلى البيئة كذلك شىء من هذا الاختلاف ؛ ولكن التربية العامة للطبقات الأولى فى المجتمع هى دائماً وليدة النظم السياسية القائمة . والحكومة مركز مصالح الناس . والأفكار والعادات تتبع تيار المصالح[3]) .

و إذا كان الأدب « صورة للمجتمع » ، فلا بد — للاستعانة على فهمه — من دراسة التاريخ . وللأدب بهذا الاعتبار صلة وثيقة بنواحى المدنية الأخرى ، و بسعة مدى إدراك المنتجين له . ولا بد من إحلاله محله من عصره و بيئته كى يقومُ حق التقويم . تقول « مدام دى ستال » فى مقدمة كتابها المسمى :

---

(١) انظر :
Mme. De Staël: *De l'Allemagne*, 2e Partie, chap. XXXI.

(٢) هذه قضية ينبغى ألا تؤخذ على إطلاقها ، وقد شرحناها ، وبينا صور علاقة الأدب بالمجتمع فى كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٩٩ — ٤٠٤ .

(٣) انظر :
Mme. De Staël: *De la Littérature Considérée dans ses Rapports avec les Institutions Sociales*, Paris, 1887, chap. XVIII.

« الأدب فى علاقاته بالنظم الاجتماعية » : « سأحاول أن أشرح تأثير كل شكل من أشكال الحكومات فى الأدب ، وأن أبين الاتجاهات الخلقية التى تتولد فى الفكر الإنسانى نتيجة للعقائد الدينية ، وكيف ينمو الخيال على أثر سرعة سريان بعض الأساطير ؛ وأن أصور الجمال الشعرى الذى هو من وحى البيئة ، وأن أتحدث عن الدرجة المثلى المدنية التى هى أقوى دوافع الأدب وأقوم عوامل استكماله ؛ وأخيراً سأشرح كيف تسير الإنسانية قدماً فى طريق التقدم والنور كلما تقدم بها الزمن[١] » .

فمدام دى ستال تقصد فى اتجاهاتها إلى ربط الإنتاج الأدبى بالمظاهر الاجتماعية ، ثم إلى بيان تقدم العقل البشرى على مر العصور . وهذان الاتجاهان ليسا من صميم الأدب المقارن ، على نحو ما شرحنا سابقاً ، ولكنهما مع ذلك ساعدا على نموه والنهوض به . لأن « مدام دى ستال » فى دراساتها النقدية كانت تلجأ إلى ضرب الأمثال بالآداب الأخرى ، وإلى تحليل بعض مظاهرها ، والإشارة إلى وجوه التشابه بينها ، تشابهاً يوجه العقول إلى دراستها . ولم يخل كل ذلك أحياناً من الإشارة إلى نشأة بعض الأجناس الأدبية وأسسها الفنية فى الأمم الأخرى[٢] . وكان لها الفضل كذلك فى اتجاهها فى دراستها اتجاهاً تطبيقياً عملياً عززته بكثير من الأمثلة ، مع شرحها لها بما تعرف من الآداب الأخرى .

وقد حملت « مدام دى ستال » على من لا يعيرون دراسة الآداب الأخرى اهتماماً ، وعلى من يحتقرونها . ودعت إلى دراسة الآداب فى لغاتها الأصلية[٣] .

---

(١) المرجع السابق ص ٣٢ .

(٢) الكتاب السابق ص ٤ — ٥ ، وفى مواضع متفرقة منه ، وللمؤلفة نفسها فى كتاب : De l'Allemagne فى فصول متفرقة منه (كالفصل التاسع والعاشر من الجزء الأول) وراجع أيضاً :

F. Baldensperger: *La Critique et l'Histoire Littéraire en France au XIXe siècle*, p. 13.

(٣) المرجع السابق ص ٣٣ — ٣٤ وهذا أساس هام للدراسات المقارنة .

وكان لها الفضل الأول فى تعريف الفرنسيين بالأدب الألمانى ، مع عنايتها عناية خاصة ببيان وجوه الشبه والخلاف بينه و بين الأدب الفرنسى ، مما كان له خير أثر فى الأدب الفرنسى وفى الحركة الرومانتيكية بوجه خاص . فكانت « مدام دى ستال » بسعة أفقها فى النقد ، وكثرة اطلاعها على الآداب الأجنبية ، وشغفها بدراسة مظاهر الفكر الإنسانى فى مختلف اللغات ، ودعوتها إلى تلك الدراسة ، وضربها الأمثال فيها ؛ كانت بكل ذلك ذات أثر كبير فى الدعوة إلى الخروج من نطاق الأدب الواحد فى النقد والتحليل[1]. ولكنها — على ما لها من فضل فى هذا الباب — لم تعن بدراسة صلات الأدب بعضها ببعض فى نطاق نفوذها وتأثيرها وتأثرها ، على نحو ما هو مفهوم من الدراسة الحق للأدب المقارن .

٣ — سانت بوف[2] (١٨٠٤ — ١٨٦٩) :

كان يبحث فى الإنتاج الأدبى ، لا من حيث دلالته على المجتمع فحسب ، كما

---

(١) إليك مثلا بعض جمل من كتابها : (الأدب فى علاقاته بالنظم الاجتماعية) : « الجزء الأول من هذا الكتاب يحتوى على تحليل خلقى وفلسفى للأدب اليونانى والأدب اللاتينى ، وعلى بعض آراء فى النتائج التى تعرض لها الفكر الإنسانى إثر غزوات شعوب الشمال ، وبعد استقرار الدين المسيحى وعقب عصر النهضة . ويحتوى كذلك على لمحة سريعة فيما يميز الأدب الحديث ، وعلى نظرات مفصلة فى عيون المؤلفات فى الآداب الإنجليزية والإيطالية والألمانية والفرنسية ، فى حدود ما رسمت من منهج لهذا الكتاب ، أى على حسب العلاقات بين الحالة السياسية للبلد وبين العقلية الأدبية المنتجة » ؛ انظر :

Mme. De Staël: *De la Littérature...*, p. 32.

(٢) من كبار النقاد الفرنسيين ، ومن آباء النقد الحديث فى العالم . وقد درس الطب فى بادىء أمره . وسرعان ما ترك الطب إلى الأدب والنقد . وقد تركت دراساته الطبية أثراً عميقاً فى نزعته الأدبية ، إذ أراد أن يجعل من النقد ما يشبه التشريح الطبى ، فى تحليل العمل الأدبى واتخاذه مرآة لنفس المؤلف ، كى يكشف عن دقائقها . وقد انضم أولا إلى الحركة الرومانتيكية ، ثم تركها على أثر جفوته مع « فكتور هوجو » . وعنده أن النقد الأدبى يجب أن يكون خالقاً كالأدب . واتجاهه فى نقده تحليلى تطبيقى مثل « مدام دى ستال » ، ولكن عنايتنا بتصور =

فعلت « مدام دى ستال » ، ولـكن من حيث دلالته على مؤلفه . فـكانت أحكامه فى النقد أحكاماً على شخصيات المؤلفين وقد اتخذ لنفسه مبدأ فيما قرره فى تصويره شخصية الـكاتب حين يقول : « فيما يخص النقد الأدبى ، يبدو لى أنه لا يوجد ما هو أكثر أصالة ولذة وخصباً فى تنوع المعلومات فيه — فى وقت معاً — من قراءة تراجم حياة عظماء الـكتاب ، إذا أجيد تأليفها ... يتقمص الناقد مؤلفه ، ويعيش فيه ، ويتجه فى نواحيه المختلفة ؛ فيجعله يحيا ويتحرك ويتكلم كما يجب أن يفعل . ويتتبعه فى دخيلة نفسه وفى عاداته فى حياته السابقة على التأليف ، ما استطاع ؛ مع ربطه من كل جوانبه بهذه الأرض ، بهذا الوجود الواقعى ، بهذه العادات اليومية التى لا يقل تأثر عظماء الناس بها عن تأثرنا نحن[1] » . وفى ذلك صار النقد الأدبى جنساً أدبياً آخر لأول مرة فى تاريخ النقد . ونجاح الناقد الأدبى يكون بمقدار نفوذه فى شخصية الـكاتب الذى ينقده : « فإذا فهمت الشاعر فى هذه اللحظة التى تضافرت فيها عبقريته وثقافته وكل ظروفه الأخرى ، فجعلته ينتج كتابه القيم ؛ وإذا حللت هذه البؤرة التى فيها يتجمع كل شىء فى نفسه ، وإذا وجدت مفتاح هذه الحلقة الغامضة التى تربط وجوده الثانى المشع المتألق الجليل ، بوجوده الأول الغامض المنزوى المتوارى الذى قد يريد الشاعر محو ذكراه ؛ آنذاك يمكن أن يقال إنك نفذت فى جوانب شاعرك وإنك علم به[2] » .

ووظيفة النقد الأدبى — عند « سانت بوف » — هى النفاذ إلى ذات

= شخصيات الـكتاب والمؤثرات المختلفة فيهم ، من جسمية ونفسية ووراثية ، تفوق كل اتجاه سابق عليه . وعلى الرغم من صواب نظرته العامة قد أخطأ كثيراً فى تطبيقها ، وبخاصة فيما يتعلق بمعاصريه . على أن نقده فى منهجه وفى أكثر حالات تطبيقه لا زال ذا قيمة عظيمة .

(١) انظر : Sainte-Beuve: *Portraits Littéraires, I, Corneille.*

(٢) انظر : Sainte-Beuve: *Port-Royal,* livre I, chap. I.

المؤلف ، لتستشف روحه من وراء عباراته ، بحيث يفهمه قراؤه . وفى ذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب ، أو كما يقول هو : « يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذى يراد رسمه به »[1] . فالنقد — على حد تعبيره — : « يعلم الآخرين كيف يقرءون » . ولذلك كان على النقد أن يتجاوز القيم الجمالية العامة إلى بيان روح العصر من خلال نفسية المؤلف .

وهو يعتمد فى ذلك على الملحوظات الدقيقة فى حياة المؤلف ، ليبين : أى نوع من الناس هو ، وأثر حالته الطبيعية أو المرضية ، ودلالة الصور التى يستعملها على استخدامه لحواسه وقواه .

ويذهب «سانت بوف» إلى أبعد من ذلك حين يقرر نظريته فى « التاريخ الطبيعى لفصائل الفكر » ؛ فيرى أن كل كاتب ينتمى إلى نوع خاص من التفكير، يكشف عنه استقصاء طبائع العقول فى الأدب الذى ينتمى إليه . فإذا بحثت طبائع العقول المختلفة ، تبين أنها « تنتمى إلى بعض نماذج وبعض أصول رئيسية . فمعرفة أحد كبار المعاصرين تشرح لك وتبعث أمامك طبقة من الموتى، لما بينه وبينهم من تشابه واضح ، ومن وجود بعض خصائص للأسرة الفكرية التى ينتمون جميعاً إليها . وهذا مطابق تماماً لما فى علم النبات بالنسبة للنباتات ، وما فى علم الحيوان بالنسبة لأنواع الحيوانات . فهناك ، إذن ، تاريخ طبيعى . . . لأسر الفكر الطبيعية »[2] . وهنا ينصح « سانت بوف » بموازنة النص الأدبى بنظائره لتتضح خصائصه . ويتطلع إلى ذلك اليوم القريب الذى تتحقق فيه نظرته هذه . فيكون النقد موضوعياً حقاً ، غايته الوقوف على عناصر تكوين الكاتب : « لو استطعنا أن نأمل يوماً فى تقسيم المواهب الأدبية إلى أسر . . .

(١) انظر : J. C. Carloni: *La Critique Littéraire*, p. 72.

(٢) انظر : Sainte-Beuve: *Port Royal*, livre 1, chap. II.

ـكم يلزم لذلك من ملاحظة هذه المواهب أولا ، فى صبر وفى حيدة ، ودون الخضوع لنظام يتحكم فى تفكيرنا فى البدء ، فنتعرف على هذه المواهب تعرفاً كاملاً ، موهبة موهبة ، ومثلا مثلا »(١) .

و إذا كانت أمثلة « سانت بوف » لم تتجاوز موازنة النصوص الأدبية فى داخل نطاق الأدب الفرنسى نفسه ، فإن نظريته التى وضعها تقود حتما إلى البحث عن عناصر تكوين الكاتب فى خارج نطاق أمته ، إذ قد ينتمى الكاتب إلى أسرة فكرية عالمية فى الآداب الأخرى . وهذا هو جوهر الأدب المقارن . و «سانت بوف» ، فى نقده ، يقف وسطاً بين حدود الحركة الرومانتيكية والنظرة الواقعية المتأثرة بالنهضة العلمية .

وفيما قدمنا فى الحركة الرومانتيكية ، يتضح أن تأثيرها فى نشأة الأدب المقارن محدود بالدعوة إلى الإفادة من الآداب الأخرى ، ودراستها فى لغاتها الأصلية ، وفتح آفاق جديدة للآداب القومية فى البحث والتأثر ، وتوجيه النقد توجيهاً علمياً كان من ثمرته ظهور النقد الحديث والأدب المقارن ، ثم البحث عن عناصر تكوين ثقافة الكاتب كما فى نظرية « سانت بوف » فى « التاريخ الطبيعى لفصائل الفكر » ، ولم يتجاوز تأثير الرومانتيكية فى نشأة الأدب المقارن هذه الحدود ؛ على حين تجاوزها كثيراً تأثير النهضة العلمية التى أدت إلى ظهور الأدب المقارن نهائياً إلى الوجود .

(ب) النهضة العلمية

من المشهور الذى لا نريد أن نطيل فيه أن القرن التاسع عشر كان بدء العصور الحديثة من ناحية التعمق فى الدراسات النظرية والعملية ، ومن ناحية بناء

---

(١) انظر : Sainte-Beuve: *Causeries du Lundi,* XIII, Taine.

الدراسات العملية على أساس نظرى منهجى، ثم من حيث بدء ظهور المخترعات الحديثة البخارية والكهربية . وقد سبق ذلك وصحبه اتجاه عام إلى البحث عن أصول الأشياء ، والتنقيب عنها والتعليل لها . وكان لهذه النهضة — فى العلوم الإنسانية والعملية معاً — تأثير عميق فى النقد والأدب . فقد أخذت الثقة فى العلم تزداد لدى النقاد والكتاب . وكانت هذه الثقة أساساً لتفاؤل بعض الرومانتيكيين فيما يخص مستقبل الإنسانية وتقدمها المطرد بتقدم العصور (١) .

ثم كان التقدم العلمى نفسه سبباً من أسباب القضاء على الرومانتيكية . ذلك أن جمهور الكتاب والنقاد أخذوا يعتقدون أن العلم سيحل كل مشاكل الإنسانية ، وأن مناهجه هى المناهج التى يجب أن يتبعها الأدب والنقد كى يسيرا فى طريق مأمون ، ويصلا إلى نتائج سليمة . ومن ثم لم يعد للانطلاق فى عالم الأحلام مجال ، إذ انصرف الأدب إلى واقع الحياة ، يصف فى موضوعية ما تزخر به من مواطن البؤس والضعف ، متحرراً من جموح الخيال وانطلاقاته . وبذلك ماتت الرومانتيكية وقامت على أنقاضها «الواقعية» فى القصة والمسرحية ، ثم « البرناسية» فى الشعر ، وهى تقابل الواقعية فى النثر. وكان ذلك فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وكان العلم سبباً فى وجود جمهور جديد للكتاب ، هو جمهور العمال . فأخذ الكتاب فى واقعيتهم يدافعون عن هؤلاء العمال فى قصصهم ومسرحياتهم ، مهاجمين (البرچوازيين) فى ذلك الأدب ، بعد أن كان الرومانتيكيون يساعدون فى أدبهم (البرچوازيين) ضد الأرستقراطيين . وفى ذلك كله أثر العلم فى موضوعات الأدب ، وفى موضوعية النقاد ، واتجاههم العلمى إلى الشرح والبحث عن أصول الأفكار .

---

(١) كما رأينا فى آراء « مدام دى ستال » فيما سبق ، وانظر أمثلة أخرى لهذا التفاؤل الرومانتيكى فى كتابى : الرومانتيكية ص ٦٢ — ٦٣ ، ٩٦ — ٩٨ ، ١١٠ — ١١٤ .

وفى هـذا القرن طلع « دارون » (١٨٠٩ — ١٨٨٢) على العالم بنظريته الشهيرة فى التطور وطريقة « الاختيار » فى الطبيعة ، وأثره فى تـكون الأنواع الحيوانية ، فى كتابه : « نشأة الأنواع بطريق الاختيار الطبيعى ، أو الاحتفاظ بالأجناس المختارة فى صراع الحياة »[١] . وعلى الرغم من أن بعض ما ساقه من نتائج لم تعد له قيمة علمية ، قد راجت نظريته رواجاً منقطع النظير فى ظل الفلسفة الوضعية للعصر . وتجدد بها إدراك النقاد للانسان ، فرأوا أن كل امرىء معاصر هو نتيجة تـكوين العالم له فى مختلف العصور . وكثرت الـكتب التى تبحث فى أصول الأشياء والنظم الاجتماعية والأديان ، متجهة إلى تفسير كل الظواهر تفسيراً علمياً مادياً[٢] .

ومن أشهر هؤلاء « إرنست رينان » (١٨٢٣ — ١٨٩٢) وقد آمن بالعلم إيماناً يفوق كل حد ، ووضع فيه ثقته فى مستقبل الإنسانية . وقد بنى كل كتبه على فكرتين رئيسيتين هما الثقة فى العلم ، وجبرية الظواهر[٣] . ومن ذلك كتابه : « تاريخ أصول المسيحية » ؛ وهو مجلدات كثيرة أصدرها من عام ١٨٦٣ حتى عام ١٨٨٣ م ؛ وكتابه : « التاريخ العام والمنهج المقارن للغات السامية » (١٨٥٥) . ومن أقواله ذات التأثير العميق فى نشأة الأدب المقارن : « يمكن أن يعد الوعى الإنسانى نتيجة لآلاف أخرى من الوعى تتلاقى كلها مؤتلفة فى غاية واحدة . . . »[٤] وقد دفع هـذا الاتجاه النقاد إلى البحث عن أصول الأفـكار

(١) Charles Darwin: *On the Origin of Species, or the Preservation of Favoured Race in the Struggle of Life,* 1859.

(٢) لتأثير الفلسفة الوضعية فى الأدب والمذاهب الأدبية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، انظر مقالا لنا فى (المجلة) شهر سبتمبر ١٩٥٩ بعنوان : فلسفة الصورة فى شعر البرناسيين .

(٣) انظر : G. Lanson: *Histoire de la Littérature Française,* pp. 1091-1099.

(٤) انظر *R. de Littérature Comparée,* 1921, p. 17.

وكيفية التكوين الثقافى للأفراد والدول .

وظهر صدى هذا الاتجاه فى بحوث الكاتب الإنجليزى «پوسنت» فى كتابه المسمى : «الأدب المقارن» (١٨٨١) — وقد درس فيه ظاهرة الأدب فى تأثرها فى جميع الدول بالعوامل الاجتماعية ، وفى تطورها بتطور المجتمعات ، من حالة قبلية إلى مدنية ، ومن مجتمع إقطاعى إلى مجتمع مدنى . ومثل هذا الإدراك للأدب المقارن بدائى ، لا قيمة له فى الدراسات المقارنة الحديثة ، ولكنه كان خطوة فى تفسير الأدب بوصفه ظاهرة عامة مشتركة بين الآداب ، فكان بمثابة دعوة إلى الخروج من نطاق الأدب الواحد . ولا شك أن لهذا تأثيراً فى نشأة الأدب المقارن .

وقد حذا حذو « پوسنت » الكاتب الفرنسى « ليتورنو » فى كتابه : « تطور الأدب فى مختلف الأجناس الإنسانية »[١] ، وقد اتبع فيه « پوسنت » فى منهجه ونظراته العامة .

وقد جدت ظاهرة أخرى علمية فى القرن التاسع عشر كان لها تأثير مباشر فى الاهتمام بالمقارنات الأدبية . ذلك أن علماء ذلك القرن قد اتجهوا إلى المقارنات لاستنباط الحقائق والتعمق فى البحث ، فنشأ علم « الحياة المقارن »[٢] وعلم « التشريع المقارن »[٣] وعلم « الميتولوجيا المقارن »[٤] و« علم اللغة المقارن»[٥] . فلا بدع ، إذن ، أن يحذو تاريخ الأدب حذوها فى اتجاهه نحو « الأدب[٦] المقارن » .

---

(١) انظر :
L'Evolution Littéraire dans les Diverses Races Humaines, 1894.

(٢) Biologie comparée

(٣) Législation comparée

(٤) Mythologie comparée

(٥) Linguistique comparée

(٦) انظر :
J. Marie-Carré: *Annales du Centre Universitaire Méditerranéen*, 1948-1950, p. 70.

وعلى الرغم من اتجاهات « إدجار كينيه » E. Quinet (١٨٠٣–١٨٧٥) الرومانتيكية فى كتبه فى التاريخ وفلسفته ، قد شعر شعوراً عميقاً بضرورة الدراسات المقارنة . وكان مدرساً للأدب الأجنبي فى جامعة « ليون » . وقد عرض عليه آنذاك كرسى الأدب الحديث فى السربون ؛ فأجاب بخطاب له عام ١٨٣٨ م يقول فيه : « إنى لأميل إلى تفضيل اسم آخر أعم من الأدب الحديث ، لئلا نبتعد نهائياً عن القديم . . . لقد قالوا : « تشريع مقارن » ؛ ألا يمكن أن يقال : « أدب مقارن » ، أو شيء آخر قريب منه يندرج فى هذه السبيل ؟ » . وقد عين هو — فيما بعد — مدرساً فى « الكوليج دى فرانس » عام ١٨٤٢ ، لتدريس مادة : « آداب جنوب أوربا»[١] .

ولا بد أنه انصرف فى دراسته للآداب الأوربية إلى شرح بعض الاتجاهات العامة بينها ، وبيان طبيعة الصلات بين مختلف الآداب . شأنه فى ذلك شأن كثير من معاصريه[٢] .

وعلى الرغم من أن واحداً من هؤلاء لم يتوجه إلى دراسة التأثير بين الآداب دراسة منهجية على نحو ما نفعل اليوم ، قد كانوا جميعاً من طلائع الباحثين فى المقارنات بصفة عامة ، ومن الممهدين لخلق الأدب المقارن بوصفه علماً . ومن أشهر

---

(١) المرجع السابق ص ٧١ وكذا :
P. Harvey and J.E. Heseltine: *The Oxford Companion to French Literature*, p. 581.

(٢) كما فعل « فيلات شال » Philarête Chasle فى كتابه المسمى : رسالة وجيزة فى التاريخ العام والتأثرات الأدبية : Esquisse d'une Histoire Générale des Influences Littéraires ؛ ودراساته فى هذا الكتاب لا عمق فيها ، ولا تخرج عن أن تكون ملحوظات على الآداب المختلفة ، فأولى بها أن تدخل فى باب الأدب العام لا فى باب الأدب المقارن ، ولكن مما يستحق الذكر من كتابه السابق قوله : (سيكون تاريخ ذيوع الأفكار وانتشارها أهم موضوعات البحث الأدبى) ومثل هذه الأقوال سجعت كثيراً على تقدم بحوث الأدب المقارن ؛ انظر : R. de Synthèse, 1920, p. 13.

هؤلاء ثلاثة من نقاد فرنسا ، يمثلون الروح العلمى للعصر فى النقد والاهتمام العام بالصلات بين الآداب ، هم : «تين» و «جاستون پارى» و «برونتيير». ولا غنى لنا من أن نلم بنظرياتهم ذات القيمة والأثر فى تاريخ الأدب ونقده .

١ — هيبوليت تين[1] (١٨٢٨ — ١٨٦٣)

لم يؤثر ناقد فى عقلية المفكرين والكتاب فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر مثل ما أثر « تين » و « رينان » و « دارون » فى تمثيلهم لروح العصر العلمية ، مما كان له تأثير فى المذاهب الأدبية وفى النقد معاً[2] ..

و « تين » يبنى نظرياته جميعاً على مبدأين : أن التأثير متبادل بين العوامل الطبيعية والعوامل النفسية التى تتضافر معاً على نمو الجنس البشرى واطراد تقدمه ، وأن بحوث العلم لا بد أن تؤثر فى الأدب والفن . وهو مدين فى ذلك بكثير للفلسفة « الوضعية » لعصره . وعنده أن الطبيعة — بما تحتوى عليه من دوافع ملازمة لها — تتحكم فى تطور الإنسان بسلسلة من الأحداث تؤثر تأثيراً مزدوجاً فى نواحى تكوينه : النفسية والجسمية معاً . أما الناحية النفسية فى الإنسان فهى مرتبطة بالأحاسيس العميقة . وهذه الأحاسيس — بما تثيره من صور — هى

---

(١) Hippolyte Taine الناقد المؤرخ الفيلسوف . ولد فى « ڤوزييه » فى شمال شرقىّ فرنسا ، وكان تلميذاً نابهاً فى مدرسة المعلمين العليا بباريس ؛ ولكنه رسب فى الحصول على « الأجريجاسيون » فى الفلسفة ، لآرائه الجريئة أمام لجنة الامتحان الرجعية ، فاشتغل بالتدريس فى مدارس الأقاليم ، ثم كان صحفياً ، ثم مدرس علم الجمال فى مدرسة الفنون الجميلة فى باريس . وقد أكب على دراسة ثقافة عصره من علوم نفسية ورياضية وطبيعية ، إلى ثقافته الواسعة فى التاريخ والفلسفة . ثم حصل على دكتوراه فى الآداب برسالة موضوعها «لافونتين» ؛ وهى دراسة نفسية القرن السابع عشر وحال رجال البلاط فيه ونواديه ومجتمعاته . ومن كتبه الأخرى : فلسفة الفن ، فرنسا المعاصرة ، تاريخ الأدب الإنجليزى .

(٢) انظر : Lanson, *op. cit.*, p. 1091.

التى تتكوّن الأفكار ؛ على حين ترتبط الناحية الجسمية بالمظاهر الخارجية للأحاسيس . وبهذا يمكن أن تشرح جوانب الشخصية الإنسانية ، ويمكن أن يتنبأ المرء بما ستكون عليه ، طبقاً للوقائع فى علاقاتها المتبادلة بعضها مع بعض ، وعلى حسب ما يمكن أن تنتجه حين يتركب بعضها مع بعض(١) .

وفى مقدمة كتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزى » ، نصح المؤرخين — وبخاصة مؤرخى الأدب والفنون — بضرورة دراسة هذه العوامل النفسية والطبيعية التى إليها ترجع الخصائص الثقافية والاجتماعية لكل أمة ، وهى نفس العوامل التى ترجع إليها خصائص كل شعب فى أدبه وفنه . وقد حصرها فى ثلاثة عوامل : (١) الجنس (٢) البيئة (٣) القوة الموجهة للعصر والمكتسبة فيه . وسنتحدث عن كل منها على حسب ما يرى « تين » ، ثم نظريته عقب ذلك .

(١) الجنس :

يقصد بالجنس مجموع الاستعدادات الفطرية التى تميز مجموعة من الناس انحدروا من أصل واحد . وهذه الاستعدادات مرتبطة بالفروق الملحوظة فى مزاج الفرد وتركيبه العضوى ، طبقاً لما قدمنا من رأى « تين » فى العلاقة بين الحالات النفسية والعضوية . فإذا أخذنا جنساً بشرياً ما — كالجنس السامى أو الآرى — وجدناه ذا صفات عضوية خاصة به ، ووجدناه يتميز — تبعاً لها بخصائص فكرية تظهر فى إنتاجه العقلى والفلسفى والفنى : مهما تفرقت بأبنائه البيئات ، ومهما توزعتهم نظم الحكم المتنوعة ، ومهما اختلفت فيهم درجة المدنية .

ويرى « تين » أن هذا العامل هو أقوى العوامل الثلاثة فى اختلاف

---

(١) هذا ما يشرحه ويطبقه فى كتابه :
Taine: *De l'Intelligence*, 1870 (2 vols.).

الإنتاج الفكرى . وذلك أن كل جنس من الأجناس البشرية خضع لعوامل واحدة من البيئة الطبيعية ونظام الحكم والعادات والتقاليد . وقد امتدهذا الخضوع إلى الوراء فى التاريخ قروناً سحيقة لا سبيل إلى إحصائها ولا إلى دراستها . و بتأثير هذا الخضوع الطويل اكتسب الجنس صفات مشتركة نزلت منه منزلة الغرائز الفطرية التى لاسبيل إلى محوها[١] .

وتوجد أجناس كبيرة عامة ، تندرج تحتها أجناس أخص منها . فمثلا الجنس السامى منه العربى والعبرى والأشورى والبابلى . . . والجنس الآرى يندرج تحته الهندى والأوربى والإيرانى ، ومن الأوربى يتفرع اللاتينى والسكسونى . . .

وعلى سبيل المثال : نلحظ فى الأشعار « الأنجلوسكسونية » بعض مظاهر القوة فى الخيال ، وضعف الاعتقاد فى الحياة الأخرى ، وفيضاً من الأحساس أمام الطبيعة ، ونلحظ فى الوقت نفسه دلائل قوة الإرادة والاتجاه العملى ... ومما يذكر أن الشعب الانجليزى نزاع من قديم الزمان إلى حب الاستقلال والمشروعات الفردية[٢] .

ومما سبق أن « تين » يشرح عامل الجنس السابق بتأثير البيئة أيضاً ، ولكن طول خضوع الجنس الواحد لهذه البيئة عمق تأثيرها بحيث لا يستطاع التحلل منه فى رأى « تين » ؛ ثم إن اختفاء دقائق هذا التأثير فى ظلال تاريخ الجنس الضارب فى القدم يجعل تفسيره العلمى مستحيلا على الدارس .

---

(١) انظر :
F. Baldensperger: *La Critique et l'Histoire Littéraire en France*, pp. 134-135.

(٢) انظر : A. Chevrillon: *Taine et sa Pensée*, p. 339.

٢ — البيئة Le milieu :

ويقصد به ما يحيط بالجنس من عوامل طبيعية ترجع إلى حالة الإقليم الذى يسكنه ؛ ومن عوامل سياسية واجتماعية تؤثر فى تفكيره . وهذا العامل يؤثر فى الجنس من الخارج ، على حين ينبعث تأثير عامل الجنس من داخل ذات الأفراد .

ثم إن طبيعة الإقليم تؤثر فى الجنس تأثيراً دائماً ملازماً ؛ على حين تتغير الأحوال الاجتماعية والسياسية بتغير العصور . فحال الثورات السياسية غير حال الاستقرار . والعصر العلمى الذى وقفنا فيه على كثير من حقائق الكون وما يحيط بنا من العوالم يغاير العصور المتخلفة فى التفكير ، ويؤثر بدوره فى إنتاج الجنس الواحد . والكتّاب مرآة عصورهم مهما اختلفوا فيما بينهم فى إنتاجهم . ويضرب « تين » لذلك مثلا : أن « بوالو » و « راسين » و « بوسويه » — على اختلافهم عند الموازنة بينهم ؛ وعلى تميز كل منهم عن الآخر — يتفقون فى خصائص تبين عن طابعهم الفرنسى . وهى خصائص عصر تركز كل ما فيه حول ملكية مطلقة جمعت حولها النبلاء ، وسنت لهم فى حياة مترفة سنناً من التقاليد ، فبلغ سلطان العادة والخضوع للتقاليد أوجهما ، تجاريهما فى ذلك نزعة خطابية ، وتحفظ خلقى مشوب بنزعة أرستقراطية[١] .

وقبل « تين » تنبه كثير من النقاد إلى أثر البيئة والحالة الاجتماعية فى الأدب . ومن أقدم من تنبهوا لذلك من نقاد العرب « ابن سلام الجمحى » فى طبقاته ، حين علل تين شعر «عدى بن زيد » بأنه كان يسكن الحيرة ويراكز الريف ، وفسر قلة الشعر فى الطائف ومكة بقلة الحروب ، ولذا قل الشعر بين

(١) المرجع السابق ص ٣٢٥ — ٣٢٧ .

قريش ، إذ لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا[1] . ومبدأ تأثير البيئة فى ذاته سليم ، ولكن تعليل ابن سلام لا وزن له ، لأن الحرب ليست هى داعى الشعر الوحيد. ثم هذا « ابن الأثير » يرجح شعر المحدثين فى ابتداع المعانى ولطف المأخذ ودقة النظر ، « لأن المحدثين عظم الملك الإسلامى فى زمانهم ، ورأوا ما لم يره المتقدمون »[2] ؛ ولكن الفرق كبير بين أولئك النقاد و بين « تين » ؛ لأن « تين » يقرر تأثير البيئة فى ضوء فلسفته الوضعية ، أى تفسير الظواهر الفكرية والفنية بالعوامل المادية الطبيعية على نحو ما شرحنا من قبل[3] .

٣ — يضاف إلى العاملين السابقين عامل ثانوى يسميه « تين » : الدوافع الموجهة للأدب من تراثه الماضى ، أو « الحركة المكتسبة » من ثقافة الشعب فى تاريخه ، أو تأثير الماضى فى الحاضر ومناصرته له . وهو ما يطلق عليه « تين » كلمة : moment ؛ وهى هنا بمعناها الاشتقاقى من اللاتينية : momentum أى القوة الموجهة . وقد حصر « تين » هذا العامل فى داخل نطاق الأدب الواحد ، حتى يكون عاملا ثانوياً بالنسبة لتأثير الجنس والبيئة . وإذا التمسنا له فى أدبنا العربى مثلا ، وجدناه فى « بديع الزمان الهمذانى » فى مقاماته بالنسبة إلى « الحريرى » فى مقاماته : فقد سار الثانى على نهج الأول ، بدافع الميراث الثقافى والأسس الفنية التى ورثها عنه . ولندع « تين » يوضح هذا العامل بأمثلة من من الأدب والفن الغربيين . يقول « تين » : « خذ لك مثلاً فترتين من أدب أو فن ، مثلا فترتى المسرحية الكلاسيكية الفرنسية فى عصر « كورنى » وفى عصر « ڤولتير » ؛ أو مثل فترتى الفن الإيطالى فى عهد « ليوناردو دى ڤنتشى »

(١) ابن سلام الجمحى : طبقات الشعراء ؟ ص ١٠٢ .

(٢) ابن الأثير (ضياء الدين نصر الله محمد بن عبد الكريم) : المثل السائر ص ١١٢ .

(٣) ص ٥٥ — ٥٦ من هذا الكتاب .

Leopard di Vinci (١٤٥٢ — ١٥١٦) وفى عهد « لوجو يدى » Le Guide (١٥٧٥ — ١٦٤٢) ؛ لا شك أن الإدراك العام فى كل من الفترتين لم يتغير . ففيهما كليهما يُقصد دائماً إلى تقديم النموذج البشرى أو رسمه ، فقالب الشعر و بناء المسرحية وشكل الأجسام لم ينلها تغير ؛ ولـكن يجب أن يلحظ فيها هذا الفرق : وهو أن أحد الفنانين سابق ، والآخر لاحق ؛ وأن الأول ليس له نموذج يحتذيه ، على حين يتوافر للثانى ذلك النموذج ؛ وأن الأول يرى الأشياء وجهاً لوجه ، على حين يراها الثانى بوساطة الأول . و إنما مثل الشعب فى ذلك مثل الشجرة من النبات ، يتولد فيها — بالغذاء الواحد وفى الجو الواحد وعلى أرض واحدة — أشكال « متنوعة » على حسب درجات نموها المختلفة ؛ فمن براعم إلى زهور ، ثم إلى ثمار وحبوب ؛ بحيث تستتبع كل مرحلة سابقتها ، وتحيا بموتها »[1] .

والمسألة فى نظر « تين » لا تعدو أن تكون تفسيراً آلياً للظواهر النفسية ، على حسب جمع الحقائق والوقائع الدالة وتحليلها ، بنفس الطرق التى تُتبع لتفسير آلية الظواهر العضوية ؛ مع فارق واحد : هو أن القوى المتحكمة فى الظواهر النفسية لا يمكن أن تقاس قياساً دقيقاً ، ولا أن توضع فى قوالب وأشكال محددة كل التحديد ، كما هو الشأن فى الظواهر العضوية . وهكذا كانت نظرية « تين » ذات أثر عميق فى المذهب الطبيعى فى الأدب[2] .

ويمكن أن نفيد من نظرية « تين » فى النقد العربى فيما يخص تأثير الجنس .

---

(١) انظر : Taine: *Hist. de la Litt. Angl.: Introduction.*

(٢) نفس المرجع السابق ؛ وقد اقتبس « إميل زولا » من عبارات « تين » فى تاريخ الأدب الإنجليزى » هذه العبارة : « الفضيلة والرذيلة من منتجات العوامل الطبيعية كالسكر والملح » ، وصدر بهذه العبارة قصته الطبيعية التى عنوانها : « تيريزرا كين » (١٨٦٧) .

ذلك أن الجنس السامى — والعربى منه بخاصة — لم يهتم بالأدب الموضوعى ، أدب القصص ، ثم أدب المسرحيات والملاحم .

نعم قد يكون للبيئة تأثير فى ذلك ، ولكن تأثير البيئة وحدها غير كاف . وقد وُجد فى القرآن عنصر قصصى لم يستفد العرب منه فى خلق قصص ذات صبغة فنية ، على حين أفاد الفرس منه فى خلق قصص طويلة عبروا فيها تعبيراً موضوعياً عن آرائهم الفلسفية و بعض آرائهم الاجتماعية . هذا ؛ مع أن الفارق لم يكن كبيراً بين العرب والفرس ، فيما يخص طبيعة الحياة العامة والحضارة فى العهد الإسلامى ، وهو العهد الذى تأثر فيه الفرس بالإسلام وقصص القرآن .

ولكنا — مع ذلك — نقرِّر أن تعميم « تين » فى تأثير الجنس غير صحيح . إذ من المسلم به أنه لا يوجد جنس خالص صاف منذ أمد بعيد من تاريخ الإنسانية . فقد اختلطت الأجناس البشرية وتداخلت بسبب الهجرات والغزو والأحداث الطبيعية وما إليها .

هذا إلى أنه إذا سلمنا بأن للجنس خصائص فى أصل نشأته وموطنه — وهو فى رأينا صحيح فى أصل النشأة قديماً ، كما سبق ؛ ثم هو فى الأصل نتيجة لتأثير البيئة الطويل كما قرر «تين» — فإن تأثير الجنس فى هذه الحدود تطغى عليه — بعد ذلك — عوامل أخرى ، كتأثير البيئة و بخاصة التأثير الثقافى والفنى. وفى كثير من الحالات يكون هذا التأثير من خارج نطاق الثقافة والفن القومى . وهذا هو ما أغفله «تين» . وهو موضوع الأدب المقارن . يقول بعض من نقدوا هذه النظرية متحدثاً عن تأثير الأدب الفرنسى الكلاسيكى فى الأدب الإنجليزى : « حين تغير الزمن ، واستقر العصر الكلاسيكى ، وأتى من فرنسا شعاع العقل الهادىء الصافى ، ليغمر المناطق العالية من المجتمع الإنجليزى ، حينذاك انطمست الروح

الإنجليزية حتى كأنها قد اختفت »[١] .

ففى هذه النظرية وجوه نقص خطيرة ، تكاد تذهب بقيمتها . ثم إنها فى حرفيتها مجافية « لروح الأدب المقارن » . وقد كان الأولى أن يدرك « تين » نظريته على الوجه الآتى : « هناك أجناس معنوية وفكرية منبثة — على سواء — فى الأمم المختلفة ، ونتيجةً لها توجد بيئات أدبية وفنية ذات طابع عالمى ؛ ثم هناك عصور يطبعها طابع السيطرة لبعض حالات الفكر ، فتتلاقى فيها أنواع من التأثر بمختلف الآداب »[٢] .

و يتضح من شرحنا السابق لهذه النظرية أن « تين » لم يساعد على نهضة الأدب المقارن إلا فى حدود اتجاهه الوضعى لتفسير ظاهرة الفن والأدب والفكر تفسيراً عاماً ينطبق على كل الآداب والإنتاج الفكرى والفنى . ففى هذه التسوية بين الآداب اتجاه « جديد » لتوسيع آفاق الباحثين ، وصرفهم إلى البحث العلمى فى الآداب المختلفة ، وحثهم على الخروج من حدود الأدب القومى . وقد ضرب « تين » لهم المثل فى تاريخه للأدب الإنجليزى ، حيث عقد أنواعاً من المقابلات والمشابهات بينه و بين الأدب الفرنسى فى مواضع متفرقة من كتابه[٣] . و « تين » فى تأثيره فى نشأة الأدب المقارن يقف وسطاً بين التأثير الرومانتيكى

---

(١) انظر : A. Chevrillon: *Taine*, p. 336.

(٢) انظر : P. Van Tieghem: *La Litt. Comparée*, 1829.
ويعقب على هذه النظرية الناقد الفرنسى الشهير « تيبوديه » قائلا : إن أفكار « تين » لم يصبها التهدم فحسب ، بل أصابها ما هو شر من ذلك ، فهى الآن حجرات خالية لا أثاث بها ، خاوية لا تكاد تصلح لسكنى » راجع :
F. Baldensperger: *La Critique et l'Hist. Litt. en France*, p. 135.

(٣) مثل موازنته بين (شكسبير) و (وراسين) ؛ وبين (ألفريد دى موسيه) و (تنسون) انظر :
F. Baldensperger, dans: *R. de Litt. Comparée*, p. 17.

والتفسير العلمى المنهجى فى سبيل البحث عن أصول الأفكار . وهو يتجه فى بحثه اتجاه التقنين لا التطبيق الدقيق . فهو فيلسوفاً أكثر منه ناقداً أدبياً أومقارناً . وقد تجاوزه فى هذه الناحية الناقدان الآخران اللذان نتكلم عنهما . وهما يمثلان أقوى ما استطاعت النهضة العلمية أن تقدمه لخلق الأدب المقارن .

جاستون بارى[1] (١٨٣٩—١٩٠٣) :

كانت دراسات « الأساطير »[2] و « الخرافات الشعبية »[3] قد نحت منحى مقارناً قبل أن يخرج الأدب المقارن إلى الوجود . وقد نمت تلك الدراسات ونهضت ، فأفاد منها « جاستون بارى » فى نوع الموضوعات ومنهج الدراسة ، كما أفاد من نتائج بحوثها . وعنده أن الأدب تغذية للحاجات العامة للمجتمع وللميول الشعبية ، شأنه فى ذلك شأن الفنون العامة . وهو ينشأ فطرياً قومياً ؛ ولكنه يتعقد وينمو ، اعتماداً على ما يرد إليه من موارد خارجة عن نطاق الأدب القومى ، ليمثلها ذلك الأدب ويطبعها بطابعه ، فيكملها ويكمل بها . وهذا هو ما يقصده « جاستون بارى » حين يرجع مختلف الموضوعات فى مختلف الآداب « إلى عناصر مبسطة توارثتها هذه الآداب خلفاً عن سلف ، دون تجديد كبير فى عناصرها

---

(١) Gaston Paris قد وجه اهتمامه إلى تكوين تلاميذه أكثر من توجيهه إلى التأليف وتدوين آرائه القيمة . وقد أخلص فى هذا التوجيه إخلاصاً كان ضحيته . فلم يترك لنا كثيراً عن منهجه فى البحث ، وطريقته العلمية فى التأليف ، ولكن كان له أعمق الأثر فى تكوين كثير من الباحثين المتبحرين . وتوافرت له كل صفات المؤرخ الكبير ، مع ذاكرة واعية ، وصبر دائب ، وإدراك نافذ فى النقد . وكان يصبغ كل دروسه ومحاضراته صبغة جديدة فيبدو كأنه خالقها خلقاً . وكان له — إلى ذلك — خيال شاعر ، وإحساس مرهف بالجمال الفنى . ومن مؤلفاته : (الشعر الفرنسى فى العصور الوسطى) و (الأدب الفرنسى فى العصور الوسطى) انظر :

Mornet: *Hist. de la Litt. Française Contemporaine*, Paris, 1927, p. 237.

وانظر : Clouart: *Hist. de la Litt. Franç.*, Paris, 1949, p. 451.

(٢) و (٣) Histoire des Légendes; folklore; La Mythologie Comparée.

الجوهرية ، ودون تغيير ؛ إلا ما يلون من تركيب بعضها مع بعض تركيباً لا تلبث معه أن تتغير بساطة عناصرها فى حالتها الأولى ، ولـكنها تبقى — مع ذلك — محتفظة بطابعها العام ، بوصفها فناً غذىَ — منذ نشأته وفى بساطته الأولى — بروح اجتماعية من الشعب »[١] .

و بهذه الروح عالج مسائل الأدب الفرنسى فى العصور الوسطى ، فبين أن ذلك الأدب قد استعان بما اقتبسه من الآداب الأخرى ليغذى الروح الجماعية لدى الفرنسيين فى تلك العصور . وتهمنا هنا مسألة تناولها فى بحوثه ومحاضراته الـكثيرة ، ولها صلة وثيقة بأدبنا و بالآداب الشرقية من حيث تأثيرها فى آداب الغرب ، تلك هى الأقصوصات الشعبية الفرنسية فى العصور الوسطى التى كان يطلق عليها « فابليو » .

وهذا النوع من الأقصوصات — « الفابليو » —[٢] جنس أدبى خاص راج فى فرنسا من حوالى منتصف القرن الثانى عشر حتى أوائل القرن الرابع عشر الميلادى . وهو قصة شعرية تؤلف لتحكى . والجانب الغالب فيها هو جانب المسلاة ولـكنها قد تـكون مع ذلك ذات طابع خلقى ، أو اجتماعى ؛ ثم إنها تنحو منحى واقعياً مبنياً — عادة — على شئون الحياة اليومية ، أو مشاغل العيش الغالبة ، أو المشاكل الصغيرة التى تعرض لأفراد الطبقة الوسطى من تجار وقسس ونبلاء صغار . و يعنى الشعراء فيها بإبراز العيوب التى تثير السخرية ، لأنها أسهل فى إثارة الضحك . وقد لجأوا إلى الجانب المضحك التهكمى لأنه أسهل فى إرضاء العامة ، وقد كان هؤلاء العامة هم جمهور الشعراء فى هذا الجنس الأدبى . والهجاء

(١) انظر :
R. de Litt. Comparée, 1921, p. 20; un article de Baldensperger

(٢) Fabliaux أو Fableau وهى فى الأصل معناها : « الخرافة الصغيرة » ، ولـكنها اكتسبت المعنى الاصطلاحى الذى نشرحها به هنا .

الاجتماعى فى هذه الأقصوصات الصغيرة ليس عميقاً ، ولا ثورياً ، بل غايته الفكاهة ، فى روح مرحة لا تبغى سوى دقة الملاحظة ، دون خبث أو تعمق . وقلما تلجأ هذه الأقصوصات إلى جانب المأساة الجدية أو النصائح التربوية . وإذا كان موضوعها النساء ، فإنهن يظهرن فيها خادعات ماكرات يلعبن بألباب العقلاء . ومنزلة المرأة فى هذا الجنس الأدبى دون مكانتها فى أدب الفروسة المعاصر لذلك الأدب . وهذا اتجاه شعبى قد يكون متأثراً بالمسيحية ، أو بما اقتبسه الشعراء من الأقصوصات الفارسية الأصل (١) .

ويرى « جاستون پارى » أن هذا الجنس الأدبى قد استمد كثيراً من عناصر وجوده من الآداب الشرقية ، ويبرهن بهذا على نظريته العامة السابقة فى استعانة الآداب بعضها ببعض على إكمال عناصرها حتى تستجيب للحاجات الاجتماعية والشعبية . يقول «جاستون پارى»: «النوع الأكثر شعبية ، والأقرب فى ظاهره إلى الطبيعة ، والذى يحمل — دون ريب — الطابع الفرنسى فى معناه وفى صيغته ؛ وهو نوع الأقصوصة الشعرية الصغيرية فى العصور الوسطى (الفابليو) ؛ له جذوره الأولى الضاربة فى القدم ، زماناً ومكاناً ، حيث نشأ ونهض ، فقد أتى لنا من الشرق ، ويحتمل أن يكون من الهند ، مارا ببيزنطه » . وطالما كرر « جاستون پارى » هذه الفكرة ، فى كتبه ، واستشهد لها بقصص من هذا الجنس الأدبى مصادرها عربية ، أو هندية انتقلت من قبل إلى الأدب العربى عن طريق الفارسية فى كلية ودمنة » (٢) .

وفى الحق يتضح هذا التأثير الشرقى فى بعض هذه الأقصوصات بحيث لا يدع

---

(١) انظر : Lanson: *Hist. de la Litt. Franç.*, pp. 103-109.

(٢) المرجع السابق نفس الموضع وكذا :
G. Paris: *La Poésie du Moyen-Age*, Paris 1895, chap. 3, pp. 75-108, et Passim.

مجالا للشك فيه . ونضرب هنا مثلا أقصوصة فرنسية من هـذا الجنس الأدبى عنوانها : «اللص الذى اعتنق ضوء القمر» ؛ وملخصها أن سارقاً اعتلى بيت ثرى من الأثرياء فى ليلة مقمرة ، فشعر به صاحب المنزل ، فطلب من امرأته بصوت خفيض أن تسأله فى إلحاح كيف جمع ثروته ، ويجيبها — بعد تمنع — بأنه جمع ثروته من السرقة ، وأنه كان يرقى برقيا سحرية ، فيحمله ضوء القمر إلى داخل المنزل ليجمع منه ما يريد ، ثم يرقى بنفس الرقيا ، فيرفعه ضوء القمر ليخرج سالماً ، وهذه الرقيا هى كلة « سول » saul ينطقها سبع مرات ، فينخدع بذلك القول اللص ، وينطق بها ، ثم يسلم نفسه إلى الضوء كى يقع فتنكسر ساقه اليمنى وذراعه ، ويدركه صاحب المنزل ، فيقول له اللص : « لسوء طالعى قد سمعت نصحك ، وقد حملنى سحرك حملا طيباً أشرفت معه على الموت ، وهأنذا المصاب المحتضر » . ونجد هـذه الأقصوصة فى كليلة ودمنة لا بن المقفع فى باب « برزويه » ، فيها كلة الرقيا هى « شولم » سبع مرات . ولا يدع التوافق بين الأدبين — فى موضوع الأقصوصة وتفاصيلها — مجالا للشك فى تأثر الأدب الفرنسى بها .

وأقصوصة أخرى شرقية أثرت قطعاً فى ذلك الجنس الأدبى الفرنسى ، وأصلها فارسى ، وقد انتقلت قبـل ذلك من الفارسية إلى الأدب العربى . وموجزها على حسب ما يقص صاحب كتاب المحاسن والمساوىء : أن المو بذان أو رئيس الـكهنة الإيرانى كان كلما دخل على « خسرو أبرويز » حياه ثم قال له : « أعطيت الخير ، وجنبت طاعة النساء » : فغاظ ذلك « شيرين » محظية كسرى ، « فأرادت أن تـكيد له . فأهدت إليه جارية جميـلة يقال لها : « مشكدانه »[1] ، وأمرتها أن تغرى الشيخ بمفاتنها ، على ألا تستجيب إليه

---

(١) معناها حبة المسك ، وهى حبة ذات رائحة طيبة تنظم فى سلك .

إذا دعاها إلا إذا أسرجته وألجمته وركبته ؛ وتحدد وقتاً لذلك تخبر به سيدتها ، كى تفاجئه على هذه الحال مع كسرى ، وفعلت الجارية ما أمرتها به سيدتها . وطلع « خسرو » و « شيرين » على الجارية وقد ألجمت الموبدان وأسرجته وركبته ، وهى تقول له : « خرخر » (حمار حمار) . ورفع الموبدان رأسه فرأى « خسرو » ، فقال له : « هو ما كنت أقول لك فى اجتناب طاعة النساء» ؛ يريد أنه حذر الملك بالقول ، ثم فعل ذلك ليضرب له المثل عملا . وهـذا هو موضوع « أقصوصة أرسطو » فى الجنس الأدبى الذى نحن بصـدده ، ألفها فيه الشاعر الفرنسى « هنرى دانديلى »[1] فى النصف الأول من القرن الثالث عشر . وقد اسـتبدل فيها « الاسـكندر » بخسرو ؛ كما استبدل « أرسطو » بالموبدان .

وهنا أقصوصات أخرى كثيرة يتلاقى فيها الأدب الفرنسى فى هذا الجنس الأدبى مع نظيراتها فى الأدب العربى أو القصص الشرقية بعامة[2] . نخص بالذكر منها قصة عربية موجزها أن رجلا من بنى إسرائيل « صاد قبرة ، فقالت له : ما تريد أن تصنع بى ؟ قال : أذبحك فآكلك . قالت : والله لا أشفى من برم ولا أغنى من جوع ؛ ولـكن أعلمك ثلاث خصال هى خير لك من أكلى : أما الواحدة فأعلمـكها وأنا فى يدك ؛ والثانية إذا صرت على هذه الشجرة ، والثالثة

---

(١) Henri d'Andeli وعنوان أقصوصته : Le Lai d'Aristote انظر : Albert Pamphilet: *Poètes et Romanciers du Moyen-Age*, éd. de la Pléiade, pp. 467-488.

(٢) مثل أقصوصة (الملاك والراهب) وهى تذكر بقصة موسى مع العبد الذى آتاه الله من لدنه علما فى القرآن ؛ ومثل قصة (الأب وابنه والحمار) ، وقد انتقدهما الناس حين ركبه كلاهما وحين ركباه معاً ، وحين تركاه يسيران خلفها ، ثم حين حملاه . ولها أصل عربى فيما يرويه ابن سعيد على حسب (جاستون پارى) ، انظر مرجع (جاستون پارى) السـابق الذكر ج ٢ ص ٩٣ — ٩٩ .

إذا صرت على الجبل . فقال . هات قالت : لا تلهفن على ما فاتك ؛ نخلى عنها . فلما صارت فوق الشجرة قال : هات الثانية ، قالت لا تصدقن بما لا يكون أنه يكون . ثم طارت فصارت على الجبل ، فقالت : ياشقى ؛ لو ذبحتنى لأخرجت من حوصلتى درة فيها زنة عشرين مثقالا ... فعض على شفتيه وتلهف ، ثم قال : هات الثالثة ، قالت له : أنت قد نسيت الاثنتين ، فكيف أعلمك الثالثة ؟ ! ألم أقل لك : لا تلهفن على مافاتك ؟ ! فقد تلهفت على إذ فتك . وقلت لك : لا تصدقن بما لا يكون أنه يكون ، فصدقت ! ! أنا وعظمى وريشى لا أزن عشرين مثقالا ، فكيف يكون فى حوصلتى ما يزنها ؟ »[1] . والأقصوصة الفرنسية المتأثرة بتلك القصة العربية عنوانها بالفرنسية : Du Vilain et de l'oiselet ؛ وفيها النصائح الثلاث السابقة ، ثم كلام الطائر فيما فى حوصلته من حجر ثمين ، وأن الفتى الذى أطلقه ندم على إطلاقه وأخذ يبكى وينتحب حين سمع منه ذلك ، أسفاً على الجوهرة التى فى حوصلته ، ثم تعقيب الطائر على هذا الندم بأنه بمثابة نسيان للنصائح السابقة ، إذ من غير المعقول أن يوجد فى حوصلة الطائر الصغير الخفيف الوزن مثل هذه الجوهرة الثقيلة .

ومثل هذه التفاصيل فى القصص السابقة لا يمكن أن تتلاقى فيها الآداب صدفة ؛ بل لا بد من تلاق تاريخى . هذا ما يؤكده «جاستون پارى» ، ولكنه لا يستطيع تحديده دائماً . ويعتمد فى توكيده العام لذلك بأن التقاء الغرب بالشرق فى الحروب الصليبية نقل كثيراً من هذه القصص التى كانت منتشرة بين الشعوب العربية والشرقية حينذاك ، فكانت نواة « الفابليو » ؛ على ما للفابليو بعد ذلك من أصالة فى الصياغة ظهرت فى التصرف فى الأحداث ، وفى الإطار الفنى ، وفى

---

(١) ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، الجزء الثانى ، القاهرة ١٩٣٥م (١٣٥٣ هـ) ص ٦٢ .

أنها شفت كذلك عن بعض العادات والتقاليد والروح الفرنسية [١] . ثم صاغ الفرنسيون على منوالها أو قريب منه أقصوصات أخرى صغيرة لا مجال للشك فى أنها فرنسية الأصل .

وقد انبرى للرد على « جاستون بارى » تلميذه : « جوزيف بيدييه » (١٨٦٤—١٩٣٨) ، فدرس فى مجلدين [٢] صلة ذلك الجنس بالآداب الشرقية . فرأى أن هذه القصص الصغيرة تندرج فى الأدب الشعبى (الفولكلورى) الذى من طبيعته أن تتلاقى فيه قصص جميع الشعوب من غير تأثير أو تأثر ، لسذاجتها وانبعاثها من الحال الفطرية المشتركة بين الشعوب [٣] .

ودراسة « جوزيف بيدييه » تدل على سعة اطلاع رائعة . وهى ممتعة فى تنوعها وعمقها ؛ ثم إنها مبنية على مبدأ مسلم به ، وهو أن الشعوب الفطرية تتلاقى أقاصيصها الشعبية دون حاجة إلى تأثير أو تأثر ؛ ولكن دراسته — بعد ذلك — لا تخرج عن دائرة الشك المنهجى الذى يظل سلبياً لا يفسر الحقائق مالم يتعاون مع البناء . فمجرد الإنكار لا يبطل ثبوت الحقيقة . ثم ما هو أساس التلاقى فى هذا الجنس الأدبى بين الآداب الشرقية والأدب الفرنسى ؟ أهو أسطورى أم تاريخى ؟ إن الشعب الفرنسى لم يكن فى حالة فطرية حين نشأ فيه ذلك الجنس الأدبى ، بل كان قد تجاوز تلك المرحلة . ثم إن العلاقات التاريخية ثابتة فى جملتها بين الفرنسيين والشرقين ثقافياً وسياسياً . على أن التلاقى لا يمكن أن يكون صدفة أو

---

(١) مرجع « جاستون بارى » السابق ج ٢ ص ١٠٣ — ١٠٤ .

(٢) Joseph Bédier: *Les Fabliaux*, 1893, 2 vols.

(٣) المرجع السابق ج ٢ ص ٢٤٥ — ٢٥٠ ؛ وكذا :
F. Baldensperger: *La Critique*..., p. 210.

فطرياً حين تتولى التفصيلات للقصص فى الأدبين مع المضمون العام ، ثم إن الأصالة الفنية فى الصياغة والروح وصور العادات والتقاليد لم ينكرها « جاستون ثارى » ، كما سبق أن أشرنا[1] .

ولهذا رد « جاستون پارى » على تلميذه « چوزيف بيدييه » فى نظريته السابقة ، ورد عليه كذلك كثير من الباحثين المستشرقين ؛ وإن كانت آراء « چوزيف بيدييه » قد فتنت كثيراً من الباحثين الغربيين رغبة فى جحود التأثير الشرقى وفى إثبات الأصالة الغربية . وهى نظرة ضيقة لا نمل من الحملة عليها . والمجال — بعد — مفتوح للدارسين فى هذه المسألة . وحبذا لو أخذه المتخصصون فى الأدب الفرنسى الذين يمكنهم الاطلاع على الأدب العربى وبعض الآداب الشرقية لتحديد هذا التأثير[2] .

ومن ثم نرى كيف بدأ «جاستون پارى» إثارة مسائل تعد من صميم الأدب المقارن ، ووجه أنظار الباحثين لدراستها دراسة مقارنة ، وأسهم فى هذه الدراسة . وهى مسائل تهمنا بخاصة فى دراسة أدبنا وتأثيره فى الآداب الأخرى .

٣ — برونتيير[3] (١٨٤٩ — ١٩٠٦)

أخذ يبحث فى النقد متأثراً أعظم التأثر بنظرية « دارون » فى التطور .

---

(١) هذه ملحوظاتنا العامة ، وانظر كذلك لتعزيزها :

Italo Siciliano: *Les Origines des Chansons de Geste*, traduit de l'italien par P. Antonetti, Paris 1951, pp. 52-53, et Passim.

(٢) قد نصحت بعض هؤلاء المتخصصين بمعالجة الموضوع تمهيداً لتحديد تأثير القصص الشرقية فى قصص لافونتين على لسان الحيوان ، لأهمية هذه الدراسة وخصبها .

(٣) Ferdinand Brunetière كان أستاذ تاريخ الأدب والنقد فى مدرسة المعلمين العليا فى باريس منذ ١٨٨٦ ؛ ثم كان رئيس تحرير مجلة « العالمين » R. des Deux Mondes =

وبدأ سلسلة محاضراته فى ذلك بمدرسة المعلمين العليا منذ ١٨٨٩ م . وكان متأثراً تأثراً عميقاً بروح العصر ورواج نظرية التطور وكثرة البحوث فيها فيما يخص أصول الأسرة والخلق والمجتمع ؛ فاقتنع بأن نظرية التطور يجب أن ينتفع بها فى الأدب ، وأنها ستقود حتما إلى المقارنات بين الأدب القومى وما سواه من الآداب[١] .

وقد أخذ يتأمل فى الأجناس الفنية وطبيعتها . فرأى أن بينها صلات كثيرة . وهذه الصلات تتدرج فى سيرها ، متطورة من طابع ميتافيزيقى خيالى نحو الواقعية. فقد كان الرسم ، مثلا ، دينيا وأسطوريا ثم تاريخيا ثم واقعيا يرسم فيه الإنسان ما حوله ثم من حوله من الشخصيات . وقد كان من الصعب على الإنسان الفطرى أن يرسم ما حوله من الأشخاص ، فكان يستعيض عنه بما يتصوره خياله ، شأنه شأن الأطفال فى رسومهم . وكذلك القصة : كانت ملحمية أسطورية ، ثم خالية إنسانية ، ثم رومانتيكية ، ثم واقعية .

وبعد تتبعه لمختلف هذه الأجناس الأدبية يصل إلى نتيجة يدعمها بالأمثلة ، هى أن هذه الأجناس لها وجود خارجى ثابت متميز ، يختص فيه كل جنس أدبى بمميزات تفرق ما بينه وبين ما عداه ، على الرغم من وجود مشابهات بين بعض الأجناس الفنية أحيانا ، شأنها فى ذلك شأن الأجناس الحيوانية . فهى ذات وجود محدد المعالم خاص بها .

= منذ عام ١٨٩٣ . وكان معجباً بأدب القرن السابع عشر ، ويرى ما يراه الكلاسيكيون من ضرورة الغاية الخلقية للأدب ، ولهذا كان ضد حركة (الفن للفن) ، على حين كان يعتقد فى تطبيق نظرية التطور الدروينية على الأدب . وقد ثار ضد النقد الذاتى ، وأراد أن يكون النقد مؤسساً على حقائق التاريخ والبيئة . انظر :
Mornet, *op. cit.*, pp. 44-45.

(١) أنظر :
F. Brunetière: *L'Evolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature*, pp. 30-31.

ونتيجة ثانية : هى أن كل جنس أدبى له زمان خاص به يولدفيه وينمو ويموت . فله حياة خاصة به فى امتداد زمنى معين ، مثل الأجناس الحيوانية تماماً .

ثم يتساءل بعد ذلك عن علاقات كل جنس فنى فى داخله نطاقه أهى علاقة صدفة ، أم تطور محتوم مرتبط بالعوامل الاجتماعية والطبيعية الأخرى ؟ أكان من الممكن أن توجد القصة الواقعية قبل القصص الملحمية أو الخيالية ؟ أكان من الممكن أن توجد فى الرسم صور الإنسان والطبيعة قبل الرسوم الأسطورية والدينية ؟ ينفى « بونتيير » هذا الإمكان . ثم ينتهى من بحوثه فى ذلك إلى أن لكل جنس من هذه الأجناس فترة وجود محددة تتولد عن سابقتها الممهدة لها . ثم تنتهى إلى لاحقتها الناشئة عنها .

ثم أخذ يبحث فى طبيعة العلاقات بين مختلف الأجناس الأدبية من علاقات تاريخية وفنية وعلمية . ويقصد « برونتيير » ببيانه للعلاقات التاريخية للأجناس الأدبية بيان ما إذا كان ظهورها إلى الوجود — بعضها بعد بعض — نتيجة الصدفة ، أو نتيجة لتوالدها بعضها من بعض كما تتوالد الأجناس الحيوانية . ويقصد بالعلاقات الفنية الصلات بين الصور الفنية لهذه الأجناس وبيان فضل الأجناس اللاحقة منها على السابقة . فيرى مثلا أن المسرحية أرقى نوعاً من الملحمة ، وأن القصة فى معناها الحديث أرقى من الحكايات الشبيهة . وأخيراً يريد بالعلاقات العلمية القوانين التى تتحكم فى علاقات هذه الأجناس بعضها مع بعض ، ثم القوانين التى تتحكم فى كل منها على حدة وجوداً ونمواً وتطوراً ثم موتاً واندثاراً[١] .
ويقول « برونيتيير » فى منهجه لهذا النوع من الدراسة ، مبيناً الأسئلة التى يجب

---

(١) انظر الطبعة العاشرة من كتاب : Brunetière: *L'Evolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature*, 1892, chap. 1, 2 et 3.

التعرض للاجابة عليها فى طريقته : « كيف تتولد الأجناس الأدبية ؟ ما الظروف الزمانية والمكانية التى تمهد لوجودها ؟ وكيف تتميز وتختلف فيما بينها ؟ وكيف تنمو على نحو ما تنمو به الكائنات ؟ الحية وكيف يتم لها من القوى مابه تقصى عنها كل ما يضر بجوهرها وتجتذب إليها كل ما منه تستفيد فتتغذى به ؟ ثم كيف تموت ؟ وماذا يعتريها من عوارض الانحلال ؟ ثم كيف تصير بقاياها أصولا وعناصر لنوع جديد ؟ هذه هى الأسئلة التى تعالج فى الطريقة التطورية . . . »[١] .

وتطبيقاً لهذه النظرية يجب أن يتجاوز الباحث حدود لغته إلى لغات أخرى يبحث فى آدابها عن أصول الجنس الأدبى الذى يعالجه ، فدراسة القصة التاريخية فى فرنسا تكتب كأنها فصل فى تاريخ تأثير الأدب الإنجليزى فى الأدب الفرنسى مثلا[٢] .

وأهمية النظرية تنحصر فى فرضها دراسة الآداب الأخرى استكمالاً لتاريخ كل أدب قومى . وكان « برونتيير » نفسه من أعظم الدعاة إلى العناية بالأدب المقارن ودراساته[٣] .

وقد وجهت إلى طريقة دراسته للأجناس اعتراضات كثيرة نكتفى هنا بالإشارة إلى بعضها ، فمنها أنه ليس للأنواع الأدبية وجود مستقل حتى تخضع

---

(١) راجع : *R. de Litt. Comp.*, 1921, p. 19

(٢) نفس المرجع السابق .

(٣) كتب « برونتيير » سنة ١٨٩٨ مقالا يقول فيه : « نشاهد كل يوم فى جامعاتنا وفى خارجها ، كالكوليج دى فرانس ، خلق كراسى كثيرة للدراسة تكاد تكون غير ذات جدوى ، وتبقى بعد ذلك جامعاتنا وحدها تقريباً فى العالم كله بدون كراسي للأدب المقارن)
انظر : F. Baldensperger: *La Critique et l'Hist. Litt.*, p. 164.

لتطور حتمى كالفصائل الحيوانية ، ومنها أن « برونتيير » أعار درسة الأنواع فى ذاتها كل اهتمامه ، مع أنه يجب أن نهتم بدراسة الشعوب وتطورها ، وما تفرضه مجتمعاتها على الأدب من تقاليد ، وما تتطلبه من أغراض ؛ هذا إلى أخطائه الكبيرة فى التطبيق ، مثل اعتقاده بأن الشعر الغنائى تولد عن الخطابة الدينية الكلاسيكية . ولولا قوة بيانه التى أوهمت أن هذا حق لعظم خطؤه لدى معاصريه أنفسهم(١) .

ولقد اتبع « برونتيير » منهجاً عقيدياً فى تطبيقه منهج العلم على الأدب ، فجمدت نظريته عند تطبيقه لها ؛ وجانبها الصواب ، لاتباعه حرفية العلم لا روحه ومنهجه العام . ومن اليسير عنده أن يقول إن جنساً أدبياً تطور إلى جنس أدبى آخر — كالفصائل الحيوانية عند « دارون » — دون دقة ، وفى تعميم سريع . يقول العلامة « لانسون » فى نقده له : « الاصطلاح العلمى عندما ننقله عندنا ، لا يلقى غير ضوء كاذب ، بل قد يحدث أن يلقى ظلمة . (لقد تطورت الخطابة الدينية فى القرن التاسع عشر إلى شعر غنائى) ، هذه العبارة [وهى من عبارات « برونتيير »] لا معنى لها إلا عند من يعرفون الوقائع ، وأما عند أولئك الذين يجهلونها فإن معناها خطأ ، وذلك لأنه ليس فى الواقع ذاتها ما يدل على تطور جنس أدبى إلى جنس آخر . وإنما هو المذهب الذى يرى ذلك ؛ بحيث يكون من الخير أن نسقط هذا الاصطلاح العلمى ، ونقول فى لغة جميع الناس : إن الشعر الغنائى فى القرن التاسع عشر قد اتخذ مادة له تلك المشاعر التى لم يكن يعبر عنها خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر إلا بواسطة الخطابة الدينية . وهذه عبارة — لاشك — أقل إشراقاً من السابقة ، ولكنها

---

(١) راجع المرجع السابق ص ١٦٣ وكذا :
Thibaudet: *Phisiologie de la Critique*, p. 24 et pp. 97-99.

أوضح وأصدق »[1] .

ونتيجة لجهود من ذكرنا من الباحثين ، ذاعت فكرة الأدب المقارن ، وروج لها فى أوربا ، وبخاصة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . فظهرت فيه بحوث كثيرة . منها ما نشره العالم السويسرى « مارك مونييه » Marc Monnier فى دراسته لتاريخ النهضة من «دانته» Dante إلى «لوتر» Luther ومن « لوتر » إلى « شكسبير » ؛ ومنها ما نشره الكاتب الدانمركى « چورج براندس » Georges Brandes فى كتابه : « التيارات العامة للأدب الأوربى فى القرن التاسع عشر » وكذا ما نشره الباحث الإنجليزى « سانتس بيرى » Saints Bury فى كتابه «عصور الأدب فى أوربا » Periods of European literature .

ويؤخذ على كل هذه البحوث أنها فى جوهرها لا تعدو مجرد عرض للآداب والعصور بعضها بجانب بعض ، دون التعرض كثيراً لمظاهر علاقاتها وتأثيرها وتأثرها ، على نحو منهجى ، كما هى حال الدراسات المقارنة الآن .

وقد وفيت كل وجوه النقص ، واكتمل بحق معنى الأدب المقارن على يد الباحثة الفرنسى «چوزيف تكست» : J. Texte فى آخر القرن التاسع . وهو يعد حقاً أباً للأدب المقارن الحديث . وقد وُجّه لذلك خير توجيه على يد أستاذه « برونتيير » فى مدرسة المعلمين العليا بباريس ، فانصرف لدراسة الصلات بين الآداب الأوربية[2] . وتمتاز دراسته بالأفق الواسع والنظرة الشاملة فى بيان تطور

(١) من مقالة للعلامة «جوستاف لانسون » فى منهج البحث فى تاريخ الأدب — فى كتاب منهج البحث فى الأدب واللغة ، ترجمة الدكتور محمد مندور ، بيروت ١٩٤٦ ، ٣٣ — ٣٤ .

(٢) من المسائل التى بحثها : تأثير القدماء فى كتاب النهضة ؛ تأثير الآداب الجرمانية فى الأدب الفرنسى فى عصر النهضة ؛ تأثير «مونتينى» Montaigne فى الأدب الإنجليزى ؛ « روسو » والأصول الأولى لعالمية الأدب .

الأفكار واختلافها على حسب تطور الشعوب واختلاف أحوالها الاجتماعية . ولذلك لم يغفل فى دراساته جانب الصحف والمجلات وجانب الفن ، فليست دراسة النصوص وحدها دون ربطها بالحياة الاجتماعية إلا دراسة مبتورة . وبهذا عولجت مسائل كثيرة من مسائل الأدب المقارن ووضحت معالمه(١) .

وتبعه فى هذا الطريق « فردينان بالدنسبيرچيه » F. Baldensperger الذى لا يزال يغذى بنشاطه دور العلم ويوجه فيها الباحثين ، وكذا المرحوم « پول ڤان تيجم » p. Van Tieghem الذى كان مثال الصبر فى معالجة كثير من المسائل المستعصية فى الأدب المقارن . وكذا أستاذى « جون مارى كاريه J. Marie-Carré » المتوفى عام ١٩٥٤ . ثم الأستاذ «ديديه Didier » الذى يحمل الآن لواء هذا العلم ، وهو مدير معهد للأدب المقارن للآداب الأوربية الحديثة فى السربون .



قد رأينا ، إذن ، كيف تمت نشأة الأدب المقارن ، وكيف استقل عن النقد الأدبى وعن تاريخ الأدب . ولكنه بقى مع ذلك مكملا لهما وجزءاً جوهرياً فى دراستهما . فلم يعد النقد مؤسساً على قواعد النقد التأثرى Critique Impressionniste ولا على النقد التقريرى Critique dogmatique ؛ بل لجأ إلى ما هو أهم من ذلك ، إلى النقد التاريخى المبنى على الصلات الوثيقة بين الآداب ، وكيف ارتوى منها الكاتب ليخرج للناس إنتاجه المطبوع مع ذلك بطابعه وطابع

(١) من كلام « تكست » فى الدعاية لأدب عام أوروبى قوله : « فى اليوم الذى يتكون فيه ذلك الأدب الأوربى سيصبح بالطبع كل نقد أدبى عالمياً ؛ وحينذاك ستمتد بحق من فوق الحدود الدولية — إذا كانت ستبقى بعد تلك الحدود — أواصر الصلات العقلية ثابتة متأصلة ، وتربط برباطها المعنوى الشعوب إلى الشعوب ، وتخلق لأوربا كلها روحاً اجتماعياً كما كان فى العصور الوسطى » راجع :

J. Texte: *Etudes de Litt. Européenne*, Paris, 1898, p. 13.

أمته . ومن الخطأ التوجه فى دراسة الأدب المقارن إلى التقنين أو التعميم دون أن يسبقهما و يمهد لهما دراسات تحليلية مفصلة تعتمد على حقائق التاريخ وعلى نصوص مختلفة من الآداب .

إن الأدب المقارن يدرس الآثار الأدبية كما هى فى جوانبها الفنية والفكرية وفى كيفية تكوينها ، وفى ظروفها التاريخية والاجتماعية . وهو مع دراسته للأذواق وتطورها ، وللحياة الاجتماعية وأحوالها ، وللشعوب وميولها ، لا يفعل ذلك إلا ليستوعب دراسة المظاهر المختلفة للمواهب الفردية . واهتمامه الأول إنما هو بتحليل مظاهر النشاط الأدبية ، وأصولها ونتائجها بصفة عامة . « وله من المكانة ما للاقتصاد السياسى والتاريخ . فهو يدرس مثلهما العلاقات الخارجية ، والمشروعات التى تبدأ بها دولة ما ، وأنواع النفوذ التى تخضع لها ، وما تتعرض له إن طوعاً و إن كرهاً من وراء حدودها . وكل هذا مما تتوثق به نواحى النشاط الإنسانى وتتنوع مظاهره »[1] .

---

(١) انظر : *Revue de Litt. Comp.*, 1921, p. 28.

الفصل الثانى

الوضع الحالى لدراسات الأدب المقارن

فى جامعات الغرب وفى الجامعات المصرية

تتبعنا — فى الفصل السابق — نشأة هذا العلم ، و بينا كيف اكتملت له عوامل البقاء والنهوض . وقد تتبعناه — عن قصد — فى فرنسا وحدها ، لأنها التى والته — قبل الدول الغربية الأخرى — فى نشأته ، وتعهدته فى طفولته ، حتى نهض واستقل بنفسه علماً . وقد سبقت ألمانيا فرنسا فى العناية بهذه الدراسات المقارنة ، و بثّت روح « العالمية » فى بحوث الأدب وتاريخه . وكان من هؤلاء الداعين إلى « عالمية الأدب » « جوته »[1] نفسه فى أوائل القرن التاسع عشر ؛ ولكن قامت عوائق فى ألمانيا فى سبيل السير قدماً بهذا النوع من الدراسة كى يكتمل فيها قبل غيرها ، ولا حاجة بنا هنا إلى شرح هذه العوائق . ثم إن ألمانيا ما لبثت أن اهتمت بهذا العلم اقتداء بغيرها وخاصة بفرنسا ؛ على أننا لم نغفل — فى دراستنا لنشأة هذا العلم — العوامل العامة الألمانية والإنجليزية التى أثرت فيمن دعوا إلى الأدب المقارن فى فرنسا ، وكانوا سبباً فى نشأته .

والذى نريد أن نؤكده ونلفت أنظار الباحثين إليه أن هذا العلم لم ينشأ ولم يكتمل بفضل الجامعات الفرنسية وحدها ، بل تعاونت تلك الجامعات فى

---

(١) طالع جوته أدب الهند والشرق الأقصى ، ودرس الأدب العربى والفارسى من خلال ما ترجمه المستشرقون ، وله ديوان الشرق والغرب الذى ترجمه الدكتور عبد الرحمن بدوى باسم : الديوان الشرقى للشاعر الغربى ، وقد ترجم وحاكى عيون الشعر العربى والفارسى ، ودعا إلى ما سماه : عالمية الأدب ، وسنعرض لدعوته هذه فى الفصل الأول من الباب الثانى .

خلقه مع رجال الفكر وفلاسفة الفن ، ونقاد الأدب فى فرنسا كلها . وقد أفادوا فى آرائهم وشروحهم بما انتهت إليه الحركات الفكرية ونهضة الأدب فى أوربا كلها . وبذلك استقر هذا العلم ورست جذوره فى الجامعات وغيرها بوصفه حاجة ملحة من حاجات الإنسان الحديث ، وأساساً جوهرياً لدراسة الأدب . ورسخت أصوله هناك على أساس نظرى متين ، بحيث لا يتطرق إلى ضرورة العناية به شك ، ولا يتسرب إليها جحود ؛ إذ كان استجابة لحركة فكرية عامة ، لا نتيجة لاقتناع فرد أو أفراد . وهذه ميزة لا تعدلها ميزة أخرى فى تأسيس الدعوات الفكرية والأدبية على أساس نظرى عام متين ، كما كان ذلك شأن المذاهب الأدبية ودعوات التجديد فى الأدب بعامة . ولذلك نما هذا العلم من علوم الأدب واطرد نموه فى جامعات أكثر دول أوربا ، دون أن تتعثر خطاه بعد ذلك .

وعلى الرغم من أنه موضع العناية التامة فى تلك الجامعات ، لا تزال له فيها اتجاهات مختلفة ، فبعض تلك الجامعات تعنى بدراسة بعض فروعه أكثر من عنايتها ببعض الفروع الأخرى . فمثلا كانت جامعات ألمانيا قبل العهد الهتلرى تولى أكثر اهتمامها دراسة الموضوعات الأدبية stoffgeschichte — على نحو ما سنشرح معناها فيما بعد — على حين تضع جامعات فرنسا هذا النوع من البحث فى المرتبة الثانية بالنسبة لبحوثها فى تأثير مؤلف ما فى أدب آخر ، وبالنسبة لبحوثها فى أدب الرحالة ، وفى الصورة التى رسموها للبلاد التى كتبوا عنها . وسننبه إلى اختلاف هذه الاتجاهات وأسبابها عند ما نبين فروع الأدب المقارن فيما بعد . وإنما نكتفى هنا ببيان الأسس المشتركة لدراسة الأدب المقارن فى مختلف الجامعات الأجنبية ، لأن هذه الأسس يمكن أن تنير أمامنا الطريق لوضع منهج لدراساتنا المقارنة فى جامعات الجمهورية العربية المتحدة .

قد درجت الجامعات الأوروبية فى رسمها لمنهج الأدب المقارن على جعل أدبها القومى مركزاً تدور دراساتها المقارنة حوله. فتتنوع الدراسات على حسب طبيعة علاقات أدبها بالآداب العالمية تأثيراً وتأثراً. ولا تغفل تلك الجامعات مع ذلك دراسة أدب الرحالة من مواطنيهم فى البلاد الأخرى. كما لا تغفل دراسة الرحالة من الأجانب الذين قدموا إلى وطنهم وكتبوا عنه، وما لكل ذلك من أثر فى الأدباء وفى إنتاجهم الأدبى، ثم فى المجتمع وصلاته بغيره من المجتمعات والشعوب.

وتعنى أكثر الجامعات فى أوربا وأمريكا بهذه الدراسات، وعلى الأخص جامعات فرنسا وإيطاليا وسويسرا وجامعات الولايات المتحدة[1]. وشهادة الأدب المقارن فى فرنسا جزء من ليسانس الدولة للتعليم الحديث[2].

هذا عدا ما يقوم به طلبة الدبلومات العالية والدكتوراه، من فرنسيين وأجانب، فى رسالاتهم وبحوثهم، مما كان له أثر عظيم فى خلق الأدب المقارن واستقلاله علماً من علوم الأدب[3].

وتفسح فرنسا مجالا لدراسة هذا العلم فى المدارس الثانوية، فيعطى الطلبة

---

(١) مما يحسن التنبيه إليه أنه ليس فى جامعات انجلترا كراسى للأدب المقارن، وإن كانت هناك بحوث قيمة فردية لأساتذتها فى هذا العلم الذى لا يكمل بدونه تاريخ الأدب القومى كما أسلفنا. وفى جامعات أمريكا كراسى للأدب المقارن، كما فيها كذلك كراسى للأدب العام الذى سنقول عنه كلمة فيما بعد فى هذا الكتاب، والأخير غير معتنى بدراسته فى أوربا، ولأجل أن تعرف مكانة الأدب المقارن فى أمريكا راجع:

P.W. Friederich: *Comparative Literature in the United States*, pp. 45-55, dans: Cong. Inter. d'Hist. Litt., Paris, 1948.

وقد عممت دراسات الأدب المقارن فى جميع جامعات العالم الكبرى فى هذه السنين الأخيرة.

(٢) راجع: Guyard: *La Litt. Comp.*, p. 51.

(٣) P. Van-Tieghem: *La Litt. Comp.*, pp. 49-54.

فيها مبادىء للآداب الأجنبية فى صلاتها بالأدب الفرنسى ، ويقبل التلاميذ فيها بشغف على هذا النوع من الدراسة . ويُدْرَسُ الأدب المقارن كذلك فى المعاهد الفرنسية التى تخرج مدرسين للمدارس الابتدائية .

ويدرس الطلبة فى فرنسا فى المدارس الثانوية كبار كُتاب الغرب غير الفرنسيين ، كما يدرسون تأثيرهم فى الأدب الفرنسى ، مع شرح نصوص لهم مترجمة وبيان تأثيرها . ولعل من المفيد هنا أن نذكر بعض نقاط المنهج للمدارس الثانوية بفرنسا فيما يخص هذا العلم ، لنضع ذلك أمام الدارسين والمسئولين عن مستقبل الدراسات الحديثة فى جمهوريتنا .

فكل طالب فى تلك المدارس الثانوية يختار أدبين أجنبيين يقوم فيهما بالدراسات المقارنة على منهج مبسط . وهذه الآداب التى يُخيّر الطالب بين اثنين منها هى : الأدب الإيطالى ، والأدب الأسبانى ، والأدب الإنجليزى ، والأدب الألمانى . ثم يدرس التيارات الأدبية الأجنبية الكبيرة فى آخر القرن التاسع عشر وفى القرن العشرين . ونذكر مثلاً نقاط منهج دراسة الكاتب الإيطالى « بترارك » (١٠٣٤ — ١٣٧٤) : « بترارك وإيطاليا — بترارك والنزعة الإنسانية — شعره — صلات هذا الشعر بشعر « التروبادور » — نصوص هامة تقرأ من شعره — تقاليد « حب الفروسة » وتأثير « بترارك » الدائم فيها وبخاصة تأثيره فى شعراء القرن السادس عشر ... » .

ونقاط المنهج السابقة من شأنها أن تفتح أمام الطالب آفاق البحوث المقارنة ، وتكمل مناهج دراسته للغة قومه .

هذا ؛ وقد جاء فى ديباجة مناهج التعليم الثانوية بفرنسا لعام ١٩٢٥ هذه العبارة التى ننقلها هنا لأهميتها : « والذى يهمنا حقاً هو أن يعرف التلميذ أولاً

— مهما تكن اللغتان الأجنبيتان اللتان اختارهما — شيئاً عن كبار الكتاب غير الفرنسيين ، مثل « دانته » و «سرفانتس» و « شكسبير » و « جوته » ؛ ثم إنه يتعرف أيضاً — قبل أن يترك التعليم الثانوى — على فكرة امتداد تاريخنا الأدبى فى غيره من الآداب ، وشيئاً من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص التعليم العالى — فيما بعد — بإكمال الدراسة فيه ، ولكنه لم يعد من الممكن أن يجهل عقلٌ مثقفٌ منهج هذا العلم وغايته »[1].

هذا هو وضع علم الأدب المقارن فى جامعات أوربا ، وبخاصة فى فرنسا ، على ما بين تلك الآداب من صلات واضحة يقف عليها دارس الأدب وتاريخه دون عناء ، وعلى غناء تلك الآداب ووفرة الإنتاج فيها واستجابتها للحاجات الفكرية والاجتماعية أوفى ما تكون وأشمل ما تكون .

فماذا كان موقفنا وموقف جامعاتنا من هذه المادة التى هى ألزم لنا ، لأننا فى حاجة إلى النهوض بأدبنا وإنمائه ، وتوجيهه توجيهاً كاملاً رشيداً لا يتخلف فيه عن الركب العالمى ؛ ولأننا متأثرون فى إنتاجنا الأدبى ونقده الحديث بتلك الآداب تأثراً عميقاً لا ينكره سوى الجاهلين أو المكابرين ، ثم لأهمية الأدب المقارن فى تنمية الوعى القومى والإنسانى على نحو ما سيتضح فى الفصول المقبلة ، وكما أشرنا فى مقدمة الطبعة الثانية ؟ ؟ ولن يستطيع امرؤ أن يخطو خطوة واحدة فى نقدنا الحديث ، وفى فهم أجناس أدبنا ، فى نواحيها الفنية واتجاهاتها الفلسفية ، إلا إذا رجع إلى عوامل تكوينها ومنابعها فى تلك الآداب الكثيرة التى ارتوى منها كتابنا ونقادنا .

---

(١) من مقدمة مناهج التعليم الثانوى بفرنسا لعام ١٩٢٥ ، مذكورة فى الكتاب المحتوى على نفس المنهج لطلبة المدارس الثانوية وهو :
Charles Navarre: *Les Grands Ecrivains Etrangers et leur Influence sur la Littérature Française*, pp. 7-9.

إذا تتبعنا محاولات نشأة الأدب المقارن عندنا فى الربع الثانى من هذا القرن وجدنا أن نشأته لم تكن نتيجة لحركة فكرية ، واتجاهات فلسفية ، ومنحى علمى ، ومنهج نقدى عميق ، ودعوات نظرية يؤمن أصحابها أن هذا العلم ضرورة ملحة لا غناء عنها ، ولا محيد من الاستجابة إليها ، كما كان شأنه لدى كتاب الغرب وفلاسفتهم ومفكريهم على نحو ما رأينا فى الفصل السابق ، وإنما أريد ب قارن آنذاك أن يوضع فى منهج الجامعات دون استعداد له أو وقوف على حقيقته . فقامت دراسات مقارنة كما يسميها أصحابها ليست من الأدب المقارن فى شىء ، أساء بها أصحابها إلى مفهوم الأدب المقارن ونفروا منه وشككوا فى جدواه ، كما أساءوا إلى أنفسهم ؛ حتى إذا وقف هؤلاء على حقيقة معناه ، وعلى صعوبة الدراسة فيه وتشعبها ، وحاجتها إلى جهد ، رجعوا عن الدعوة إليه ، بل أخذوا يدعون إلى استحالة دراسته أو التخصص فيه .

ولكن الحاجة الفكرية والعلمية والفنية إلى هذا العلم كانت أقوى من أن تسترها الصيحات المعوقة .

وتجلت هذه الحاجة — بفضل الجامعيين أيضاً — فى نقد النقاد عندنا من ذوى الثقافات الغربية الذين تعمقوا فى دراسة الأدب الغربى ، ووقفوا على سر نهضته ومنابعها ، فكانوا يشيرون فى بحوثهم القيمة فى النقد إلى مصادر نهضتنا الأدبية ، ومواردها الأجنبية ، فى نزاهة العلماء وتبحرهم ، وفى حرص على جلاء الحقائق وهداية طلابها . فنشأ فى نقدنا الحديث ما نستطيع أن نسميه : « النقد المقارن » ، وفيه ظهرت حاجتنا إلى الدراسات الأدبية المقارنة ظهوراً لا يشوبه لبس من ناحية من نواحيه .

ثم ترجمت — فى خارج الجامعة — كتب[1] تشرح الأدب المقارن شرحاً صحيحاً وتوضح معالمه ، وإن بدت غير يسيرة كل اليسر فى فهم الدارسين لها ، لأن مؤلفيها من الغربيين ، وأمثلتهم فيها بعيدةٌ بعض البعد عن أدبنا .

ثم أخذت الجامعات توفد أخيراً بعثات لها علها تكون أكثر توفيقاً من سابقاتها ، فتنجح فى هذه الدراسات ، لا بحصولها على درجة الدكتوراه ، ولكن بتعمقها فى الآداب الأخرى ودراسة بعضها دراسة منهجية ، كى تعود على أساس ثقافى واسع يمكنها من القيام بهذه البحوث المقارنة فيما بعد . ودرجة « الدكتوراه » فى هذا الميدان لا غناء فيها ، إذا اقتصر المبعوث عليها .

وكثير من مبعوثينا قد قدموا رسالاتهم فى الأدب فى أوربا فى موضوعات مقارنة ، ولكنهم لم يهيئوا أنفسهم لبحوث الأدب المقارن بدراسة آداب شرقية وغربية دراسة منهجية ، وبالتعمق كذلك فى الأدب العربى لتمييز عناصره الأصيلة من عناصره الدخيلة فى ضوء تلك الثقافة .

ونظن بعد ذلك أنه لن يكون هناك مجال للتردد فى العناية بهذا العلم فى جامعاتنا بعد وضوح الحاجة إليه ، وشعور الجامعات أخيراً بتلك الحاجة ، واستجابتها إليها بإيفاد البعثات فيها ، ثم حاجة جميع الناقدين ومؤرخى الأدب إلى استكمال بحوثهم بنتائج هذا العلم الحديث ، كما يتضح فى إشارات كبار نقادنا وأدبائنا إلى الصلات الوثيقة بين أدبنا والآداب الأخرى ، وبخاصة الآداب الغربية فى العصر الحديث .

ولا تزال جامعاتنا فى بدء الطريق للعناية بهذا العلم . وعندنا أنه لابد من

---

(١) مثل كتاب « بول ڤان تيجم » وعنوانه : الأدب المقارن — ومثل كتاب « جويار » وعنوانه : الأدب المقارن .

أن تسرع بتنظيم دراساته والتوسع فيها ، فى دراسات الليسانس ، وفى الدراسات العليا التى تليه . ونرى أن نذكر — فى ضوء ما عرفنا من طريقة الجامعات الأوربية الكبرى فى هذا النوع من الدراسة — تخطيطاً عاماً لما يجب اتجاهه فى جامعاتنا للنهوض بهذا العلم .

وليس هنا طبعاً مجال الإفاضة فى تفصيل منهج لدراسة الأدب المقارن ، ولكنى أنبه إلى ضرورة العناية به . فما أحوج دارس الأدب العربى إلى توسيع أفقه بدراسة الصلات العالمية للأدب ، وكيف تأثر بها أدبنا القديم والحديث ؛ وما يتبع ذلك من التحليق فى أجواء الآداب العالمية والتزود من ثمرات القرائح الأجنبية .

ولا بد أن يدرس الطلبة أولا مدخلا للأدب المقارن ، على نحو ما فعلت فى هذا الكتاب ؛ كى يفهموا فهماً صحيحاً هذا العلم ، ويلموا بفروعه المختلفة ، وكيفية الدراسة فيها ، مع أمثلة من الأدب القومى ومن الآداب المختلفة كذلك .

ويجب أن يصحب هذه الدراسة أو يمهد لها دراسة النظريات العامة للأدب ، وتعريف الطالب بالأجناس الأدبية المختلفة من مسرحية وقصة وملحمة ... وبالمذاهب الأدبية كذلك وبتاريخها ملخصاً ، فيتمكن بذلك طالب الأدب العربى من فهم ما يدرس له بعدها من صلات بين أدبه وبين الآداب الأخرى .

وتكون الدراسات السابقة لجميع الطلبة على السواء ، ينتقل بعدها إلى شىء من التخصص ، فيوضع لكل قسم من الأقسام منهج لدراسات مقارنة تتلاءم وثقافة الطلبة فيه ، وتتفق كذلك ومنهجهم الأدبى الذى يدرسونه ؛ فمثلا يدرس

فى قسم اللغة الفارسية صلات الأدب العربى بالأدب الفارسى القديم تأثيراً وتأثراً ، ويدرس القسم العربى الصلاتَ بين الأدب العربى وبين آداب اللغات التى يعرفها هؤلاء الطلبة ، ويوفق فى منهج الدراسة بين هذه الصلات وبين المنهج العربى المفروض عليهم دراسته . فمثلا حين يدرسون العصر الأندلسى تُدرسُ دراسة مقارنة الصلات بين الشعر العربى والشعر الأوربى ، تلك الصلات التى أثر بها الأدب العربى فى آداب أوربا عن طريق العرب فى الأندلس . وهى دراسات طويلة يجب أن تخصص لها محاضرات مستقلة عن الدراسات المخصصة للأدب العربى وتاريخه . وحين يُدرسُ العصر العباسى تشرح كذلك الصلات بين الأدب الإيرانى والأدب العربى . وفى الأدب الحديث تُدرسُ دراسة مقارنة الصلات بين أدبنا فى أجناسه الأدبية وبين الآداب الأوربية .

بل إنى لأدعو إلى أكثر من ذلك ، إلى ضرورة دراسة شىء من الأدب المقارن ، فيما يخص أدبنا القومى ، لمن يتخصصون لتدريس اللغات الأجنبية . فتدرس فى القسم الفرنسى والقسم الإنجليزى — مثلا — العلاقات المختلفة بين أدبنا العربى وتلك الآداب ، سواء من ناحية التأثير أو من ناحية التأثر . وما أخصب البحث فى هذه النواحى ، وما أحوج طلاب تلك الأقسام إليه .

وإنه لمن المعيب حقاً أن تظل الدراسات فى هذه الأقسام مقفلة على نفسها وغريبة عن الأدب القومى ، على حين لو أدخلت تلك الدراسات المقارنة لوجِدَتْ منافذ يطل منها الدارسون على النواحى الخصبة فى أدبهم القومى ويتعرفون إليها ، وبهذا توجد أمامهم فرصة للانتاج ولإفادة أدبهم القومى من معين ثقافاتهم الغربية ، هذا فضلا عن تغذية عناصر قوميتهم وتكميل دراساتهم تكميلا صحيحاً .

وليعلم القوم هنا أن فرنسا تحتم على كل من يتخصص لتدريس لغة أجنبية أن تكون شهادة الأدب الفرنسي من بين شهادات الليسانس الذى يحصل عليه . فمن يدرس الأدب الألمانى أو الإنجليزى مثلا ، يحتم عليه أن يحصل فى الليسانس على شهادة الأدب الفرنسى من الجامعة ، شأنه فى ذلك شأن مدرس اللغة الفرنسية تماما . وما ذلك إلا لتوثيق الصلة بين مختلف الثقافات و بين الأدب القومى ، لئلا يصير غريباً عنه من يتخصص فى لغة أجنبية مهما تكن ، ولكى يصبح الأدب القومى ملتقى لموارد ثقافية عالمية ، فيغنى و يكمل .

ونحن هنا فى مصر بعيدون عن هذا كل البعد ، بل إنا لنرى من بين المختصين فى الآداب الأجنبية من يجهلون كثيراً مما يتصل بأدبنا . والعيب هو عيب المناهج التى درسوا عليها . وأقل ما يجب عمله لتلافى هذا النقص أن تعمم الدراسات المقارنة الخاصة بأدبنا فى كل الأقسام الأخرى على نحو ما أشرت إليه .

وسيكون هذا كله وسيلة للتوسع فيما بعد فى دراسة هذا العلم فى قسم الماجستير والدكتوراه ؛ إذ يكون أفق الطالب قد اتسع وتهيأت الأسباب للافاضة فى هذه الدراسات .

ولم يعدْ — بعدُ — من خلاف ، فى الدول الناهضة ، على ضرورة الدراسات المقارنة للآداب . وفى الحق ألا مجال للشك فى أهميتها . ونحن فى الجامعات العربية أشد حاجة إلى العناية بهذا العلم من جامعات الغرب ، كما سبق أن وضحنا .

هذا ولا تزال هناك اعتراضات على بعض فروعه وطريقة البحث فيها ،

ولكنها اعتراضات تتعلق بتفصيلات ستتضح من خلال دراساتنا فى الباب الثانى من هذا الكتاب[1].

---

(١) من أعداء الأدب المقارن فى فرنسا « لويس كازاميان » Louis Cazamian الذى ينكر قيمة تأثر الأدب الإنجليزى بآداب أجنبية . وقد فندت آراؤه بعض المعتدين بخلقهم البريطانى من الإنجليز ؛ راجع :

Annales du Centre Universitaire Méditerranéen, 1948-1950, pp. 70-71.

وقد كتب كازاميان كتابه المسمى : نفسية الأدب الإنجليزى La Psychologie de la Littérature anglaise وفيه يرجع كل تطور فى الأدب الإنجليزى إلى عوامل داخلية . ولسنا فى حاجة إلى بيان خطئه فى إدراكه ، فبحوث الإنجليز أنفسهم فى تأثر أدبهم بغيرهم لا حصر لها ، والأمر من الوضوح بحيث يعد الجدل فيه من المكابرة .

على أن هذا الباحث يدرس العلاقات بين الرمزية الفرنسية والرمزية الإنجليزية فى الشعر ، ويعترف بالتأثير والتأثر المتبادلين تاريخياً فيهما ، انظر مرجعه الذى ذكرناه له هامش ص ١١ من هذا الكتاب .

الفصل الثالث

عدة الباحث فى الأدب المقارن

إن الباحث فى الأدب المقارن يقف عند منطقة الحدود المشتركة للآداب المختلفة ، يتأمل حركتها فى تبادل صلاتها بعضها مع بعض ، ويكتشف التيارات العامة لتلك الصلات ، وآثار ذلك فى رجال الأدب ، وفى الكتب والموضوعات ، وفى الإحساس والتفكير . ولهذا يجب أن يكون واسع الأفق ، قادراً على دراسة ما يتصدى لبحثه دراسة علمية . ومع أن لكل مسألة من مسائل الأدب المقارن ملابساتها التى تفرض توجيهات خاصة لا يمكن الإحاطة بها جميعاً ، نرى من المفيد أن نشير إلى الشروط الأساسية التى يجب توافرها فيمن يتصدى لهذه البحوث :

١ — لا بد أن يكون الباحث فى الأدب المقارن على علم بالحقائق التاريخية للعصر الذى يدرسه ، كى يستطيع إحلال الإنتاج الأدبى محله من الحوادث التاريخية التى تؤثر فى توجيهه ومجراه . فلدراسة نشأة الأدب الفارسى بعد الفتح العربى ، مثلا ، لا بد أن تدرس ألوان النزاع السياسى والجنسى بين الشعبين ، والصلات بين الدويلات فى إيران وبين الخلفاء العباسيين فى أواخر القرن العاشر وأوائل الحادى عشر ؛ وهو الوقت الذى وصل إلينا فيه أقدم ما ألف من نثر فارسى . ويجب كذلك أن يدرس ما مهد لهذا الإنتاج من حركة الشعوبية ، ومن تاريخ الحركة العقلية بين إيران وبين العرب . فمعرفة التاريخ ، إذن ، شرط جوهرى للدراسات المقارنة .

٢ — ومن الواضح أن الدارس للأدب المقارن يجب أن يعرف معرفة

دقيقة تاريخ الآداب المختلفة التى هو بسبيل البحث فيها ، إن لم يكن فى كل عصورها ، فعلى الأقل فى العصر الذى هو موضوع دراسته ، وما يتصل به مما يمكن أن يكون قد أثر فى إنتاجه الأدبى .

٣ — وتستلزم دراسة الأدب المقارن أن يستطيع الدارس قراءة النصوص المختلفة بلغاتها الأصلية . أما الاعتماد على الترجمة فما هو إلا طريقة ناقصة لا يصح أن يلجأ إليها إذا أريد تقويم التأثير والتأثر الأدبيين على وجههما الصحيح . إذ أن لكل لغة خصائص وروحاً لا تفهم إلا فيها ولا تتذوق إلا بقراءة نصوصها .

على أن من ألزم ما تجب دراسته دراسة مقارنة الترجمة بين اللغات المختلفة التى قامت بينها صلات أدبية . وهذه الترجمة تختلف فيما بينها ، فتارة تكون دقيقة أمينة ، وتارة يتصرف فيها . ولكى يستطاع الحكم على تأثير كاتب فى لغة أخرى وتحديد هذا التأثير ، يجب أن نقارن تلك الترجمة بأصولها فى لغتها التى ألفت بها على نحو ما تتطلبه الدراسة العلمية الدقيقة .

ويساعد المدرس الطلاب فى ترجمة الأصل وفى القيام بتلك المقارنة ، على أن تكون ترجمته وسيلة تسهل للطالب الرجوع للأصل وقراءته وفهمه . ولهذا يحتم على طلبة الأدب المقارن فى فرنسا أن يكونوا ملمين بلغتين أجنبيتين غير اللغة الفرنسية ، ليكونوا فى مستوى يسمح لهم بالقيام بمقارنة علمية .

٤ — يجب أن يكون الطالب ذا إلمام بالمراجع العامة ، عالماً بطريقة البحث فى المسائل ، وبمظان مواضعها من الكتب التى يدرسها . فعلى من يريد أن يدرس الصلات الأدبية العربية الفارسية أن يبحث فيما يخص اللغة العربية ونصوصها فى كتب الأدباء والمؤرخين الذين كتبوا بالعربية وهم من أصل فارسى ، كالطبرى ، وحمزة الأصفهانى ، وابن المقفع وابن قتيبة .... وما أكثرهم . وفيما يخص الفارسية يجب أن يرجع إلى النصوص الأدبية التى ترجمت عن العربية ، ثم إلى النصوص التى

حوكى فيها أصل عربى أو تأثرت به ، وذلك كترجمة كليلة ودمنة الفارسية . ولا غنى فى مثل هذه البحوث عن الاسترشاد بآراء المطلعين والمتخصصين والاستعانة بهم ، وذلك لجدة هذه البحوث وتشعبها .

وقد خطا الباحثون الأوربيون والأمريكيون خطوات فسيحة فى تزويد مكاتبهم بمراجع تسهل البحث لدى طلاب الأدب المقارن. نذكر من هذه المراجع على سبيل المثال : كتاب الأستاذ «بول ڤان تيجم» الذى يقدم فهرساً مفصلاً لكل ما ألف فى أوروبا منذ اختراع الطباعة حتى نهاية القرن التاسع عشر (١٤٥٥ — ١٩٠٠) ؛ والكتب مرتبة فيه ترتيباً زمنياً سنة فسنة . وهذا يساعد الباحثين مساعدة كبيرة ، ويوحى إليهم بمجرد الإطلاع عليه بآراء نافعة[١] .

وتخصص مجلة الأدب المقارن الفرنسية فى كل عدد من أعدادها قسما لما استجد من مراجع للأدب المقارن فى أوربا وأمريكا .

وأحدث هذه المراجع وأهمها الكتاب الذى نشره فى سنة ١٩٥٠ الباحثان « بالدنسبرچيه » الفرنسى Baldensperger و « فريدريك » الأمريكى W. P. Friederich — وعنوان الكتاب : مراجع للأدب المقارن Bibliography of Comparative Literature — وقد طبع فى أمريكا ، وبه ثلاثة وثلاثون ألف مرجع منظمة تنظيما يسهل الانتفاع بها فى مختلف[٢] الموضوعات . فمتى نرى فى المكتبة العربية مثل هذه البحوث التى لا غنى للأدب المقارن عنها فيما يخص الأدب العربى[٣] .

(١) اسم هذا الكتاب الفهرس التاريخى للآداب الحديثة .
Le Répertoire Chronologique des Littératures Modernes.

(٢) من هذه المراجع الهامة للأدب المقارن ما تنشره جمعية : The Modern Language فى الولايات المتحدة ؛ ثم Modern Humanities Research Association فى انجلترا .

(٣) للمزيد من معرفة ما يجب على باحث الأدب المقارن راجع :
P.V. Tieghem: *La Litt. Comp.*, pp. 53-56.
M.F. Guyard: *La Litt. Comp.*, pp. 21-41.

الفصل الرابع

ميدان البحث فى الأدب المقارن

يجمل بنا — قبل الإفاضة فى كل فرع من فروع الأدب المقارن — أن نجمل القول فى هذه الفروع على حسب الاعتبارات التى يرمى إليها . فقد سبق أن وضحنا أن موضوع الأدب المقارن — عامة — هو تبادل الاستعارات الأدبية بين آداب اللغات ، فى أوسع ما تدل عليه كلمة الاستعارات من أجناس أدبية وصور فنية وموضوعات وأساطير ونماذج لأشخاص بشرية . . .

وقد يُنظرُ فى كل ذلك إلى وسائل عبور هذه الاستعارات من أدب لغة إلى أدب لغة أخرى ومن بلد إلى بلد ، وقد ينظر إلى المسائل المتبادلة نفسها ، وكيف تغيرت فزيد فيها أو نقص منها حين انتقلت من اللغة التى أثرت إلى اللغة التى تأثرت . ففى الحالة الأولى تدرس عوامل الانتقال وملابساته . وفى الحالة الثانية تدرس المسائل نفسها من الموضوعات والأجناس الأدبية . ومن المصادر والتيارات الفكرية ... ومن كل ذلك يتبين تنوع فروع الأدب المقارن التى سنجمل القول فيها إجمالا تمهيداً للتفصيل فيما بعد .

أولا : عوامل انتقال الأدب من لغة إلى لغة :

ولذلك الانتقال عاملان :

(١) الكتب (٢) المؤلفون

١ — الكتب : للكتب تأثير كبير فى إثبات الصلات الأدبية بين مختلف اللغات ؛ فهى التى تلقى ضوءاً قوياً أو ضعيفاً على علاقات بلد ما بمؤلف أو بمجتمع

أو بإنتاج أدبى فى بلد آخر . والأدب المقارن يهتم أولا بإثبات الصلة بين الوسط المؤثر والوسط المتأثر . و يستعان فى ذلك بما أدلى به المؤلف من تصريحات من نوع ثقافته وتأثره بكاتب أو ثقافة بلد ما . وقد يكون المؤلف نفسه قد كتب بعض مؤلفاته بلغة أجنبية ؛ فتكون لتلك المؤلفات دلالتها التى لا تنكر على تأثره بأدب اللغة التى كتب بها . وذلك مثل أكثر كتاب الفرس وشعرائهم ، وكانوا من ذوى اللسانين العربى والفارسى . ومثل الكاتب الشاعر الإنجليزى «أوسكار وايلد» Oscar Wilde الذى ألف بالفرنسية قصة سالوميه Salomé ؛ وكفولتير فى رسائله الإنجليزية . ومما يدخل فى هذا الباب دراسة الترجمة من لغة ، إلى لغة ولم راجت فى الأمم التى ترجمت إليها ، ولكى يستطاع الحكم على الترجمة يجب أن يرجع إلى الأصل ، و يقارن بينه و بين مختلف ترجماته إلى اللغة المنقول إليها ، ثم يشار إلى أنواع التصرف فى تلك الترجمات ودلالتها .

ومما لا غنى عن دراسته فى هذا الباب كتب النقد والصحف التى تتحدث عن الكتاب والشعراء الأجانب . فمثلا إذا تتبعنا المجلات العربية والصحف القديمة نجدها تقدم كثيراً من الكتاب الأجانب لقرائها ، وقد ترجمت آراء « زولا » قديماً فى بعض الصحف المصرية . وكانت صحيفة البلاغ تقدم كثيراً من كتاب الروس العالميين مثل «ماكسيم جوركى» . ولا زالت المجلات المعاصرة مثل « المجلة » و « الآداب» و « الكاتب » تتبع نفس المنهج ، ولا بد من دراستها للوقوف على الحركة الفكرية العامة للعصر .

ومن هذا النوع من الدراسات أدب الرحلات وما له من تأثير فى تعريف الشعوب بعضها ببعض وصلة ذلك بآدابهم .

ومما يعين الباحث فى هذه السبيل تحديده لمدى رواج الكتب فى البلد الذى

يدرس تأثيرها فيه . ويستعان فى ذلك بفهارس الكتب فى دور الكتب ، و بإحصاءات الطبع فى دور الطبع .

٢ — المؤلفون : إنا نعتد بالكتب وحدها غالباً لكى نحدد العلاقات الأدبية بين الأمم المختلفة ، ضاربين فى ذلك صفحاً عن المؤلفين والمترجمين ، لأن الكتب هى وسيلة تعرف تلك العلاقات . ولكنا إذا كنا بصدد كتب مؤلف مشهور ، فإننا لا نستطيع أن نهمل دراسته هو فى صلاته بالبلاد الأخرى ، وكيف عرفها وعرفها لبلاده فى أدبه . فمثلا إذا أخذنا « شاتو بريان » وتأثره بانجلترا ، فلا بد من دراسة حياته فيها ، والنوادى التى كان يخالطها ، وصدى الثقافة الإنجليزية فى مؤلفاته ، وكذا « ڤولتير » فى حياته فى انجلترا ، وكيف كان تفسيره لخلق أهلها ولآدابهم ، ومدى ما أفاد من ذلك لنفسه ، وأية قيمة أدبية نتجت عن ذلك لدى معاصريه من بنى قومه .

ويدخل فى هذا الباب دراسة ابن المقفع فيما نقل إلى العربية من روائع لغته . فلكى ينظر إلى إنتاجه — بوصفه صلة بين الأدب الإيرانى و بين الأدب العربى — يجب أن تُدرس حياته نفسه ، وأن يُتعرَّف على ثقافته وميوله الفارسية ، وما يمكن أن يكون لكل ذلك من صدى فى مجهوده الأدبى فى الترجمة التى قام بها . فلكى نستطيع تقدير كاتب أو رحالة أو مترجم من الأعلام المشهورين . يجب أن نعرف من أدب لغته ومن حياته وأحوال بلاده ما يمكننا من صدق الحكم عليه .

ثانياً : دراسة الأجناس الأدبية :

فى الفرع السابق من فروع الأدب المقارن أشرنا إلى الدراسات الخاصة

بكتب الترجمة والرحلات والنقد التى من شأنها أن تعرف بلداً ببلد آخر أو بأدبه ، وإلى دراسة ما قد يكون لمؤلفيها من شأن ، إذا كانوا ذوى مكانة أدبية تحتم دراستهم . وليس كل ذلك إلا وسيلة لدراسة الصلات الأدبية الدولية . فإذا تجاوزنا هذه الوسائل إلى موضوعات من صميم الأدب المقارن ، فإننا يجب أن ندرس ، فيما ندرس ، حظ الأجناس الأدبية فى مختلف الآداب وانتشارها فيها .

ويراد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية الخاصة التى تفرض بطبيعتها على المؤلف اتباع طريقة معينة . فمثلا يتبع المؤلف طريقة خاصة حين يعالج فى شكل تمثيلى نفس الموضوع الذى قد يعالجه آخر فى قالب خطابى . وتستخدم هذه الأجناس فى تقسيم الإنتاج الأدبى إلى فروع ؛ وهذا التقسيم لا غنى لنا عنه فى دراساتنا المقارنة[١] .

فمثلا : كيف نشأت قصة الرعاة ومسرحية الرعاة فى الأدب الأوربى ؟ ولماذا راجت الأخيرة فى القرن السادس عشر فى فرنسا ؟ ولماذا انصرف المؤلفون عنها فى أوائل القرن السابع عشر ؟ — ولماذا انتشرت القصة التاريخية فى كل أوربا فى أوائل القرن التاسع عشر ؟ وما أسباب الانصراف عنها فى حوالى منتصف ذلك القرن ؟ — وكيف نشأت القصة والمسرحية فى الأدب العربى الحديث ؟ وما الأسباب التى تحكمت فى خلق هذين الجنسين وفى تطورهما ؟

---

(١) قد يعترى الأجناس المختلفة تغير فى قوالبها وفى قواعدها . فمثلا : كانت الملحمة فى بدء أمرها قصراً على الشعر ، ثم كانت بعد ذلك تعالج فى الشعر وفى النثر على سواء . وكانت المسرحية فى نشأتها شعراً ، فصارت قسمة بين الشعر والنثر ، ثم أصبحت فى كثرتها الغالبة نثراً . والمسرحية الرومانتيكية خليط من المأساة والملهاة ومن الملحمة ومن الشعر الوجدانى ، ويهمنا فى الأدب المقارن دراسة هذه التغيرات إذا جاءت نتيجة لتأثير أدب آخر انظر :

J. Suberville: *Théories de l'Art et des Genres Littéraires*, pp. 222-223.

ويدخل فى هذا الباب أيضاً دراسة الأجناس الأدبية القديمة ، كدراسة الخرافة على لسان الحيوان ، وكيف أدخل ابن المقفع هذا الجنس الأدبى فى الأدب العربى مثلا ، وإلى أى مدى تأثر به الأدب العربى ؛ ثم كيف أثر الأدب العربى بدوره من هذه الناحية فى الأدب الفارسى الحديث .

والدراسة فى هذا الباب دراسة تاريخية ، تستمد أصولها من تتبع كل نوع من هذه الأنواع وتطوره فى لغتين أو أكثر ، والعوامل التى أثرت فيه فى كل الآداب التى يراد درسها . وهــذه الدراسات — على الرغم من أنها تاريخية فى جوهرها — ذات قيمة فى الدراسات المعاصرة ، وبخاصة فى أدبنا الحديث الذى يستمد أكثر أجناسه من الآداب الأوربية ، ويبتعد بذلك كثيراً أو قليلا عن مصادره من الأدب العربى القديم .

وقد يرمى الباحث إلى درس جنس أدبى فى أدبين فقط ، كدراسة القصة التاريخية فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى[١] ، وكدراسة القصة الرومانتيكية الفرنسية وتأثيرها فى القصة العربية . وقد يرمى إلى دراسة جنس أدبى فى أكثر من أدبين . كدراسة القصة الرومانتيكية فى الآداب الأوربية[٢] ، ثم تأثيرها فى القصة العربية . وفى كل هذه الحالات على الباحث فى الأدب المقارن أن يراعى ما يأتى :

١ — أن يحدد الجنس الأدبى الذى يدرسه ، ويسهل تحديد الجنس إذا كان ذا قواعد فنية واضحة (القصة التاريخية ، المسرحية الكلاسيكية والمسرحية الرومانتيكية ، القصة الريفية) .. ويصعب تحديده كلما قلت قواعده الفنية ، وكان

---

(١) كما فعل « ميجرون » فى كتابه : « القصة التاريخية فى فرنسا » .
L. Maigron: *Le Roman Historique en France.*

(٢) مثل كتاب « پول فان تيجم » فى ذلك ، راجع :
P.V. Tieghem: *Le Romantisme dans la Littérature Européenne.*
ولنا إلى هذه الموضوعات عودة فى بحوث أخرى .

ذا صبغة تتصل بالأسلوب أو بلون من ألوان العاطفة ، مثل ألوان التشاؤم فى شعر القبور الذى مهد للحركة الرومانتيكية . ومثل الوقوف على الأطلال فى الأدبين العربى والفارسى[1] .

٢ — أن يقيم الباحث الأدلة على تأثر الكاتب أو الكتاب بالجنس الأدبى الذى هو موضوع الدراسة . وقد يسهل عليه التدليل فيما إذا صرح الكاتب نفسه بذلك ، كما فعل الشاعر «هوجو» Hugo فى تصريحه بمحاكاة « شكسبير » . وقد يصعب التدليل كما فى حالة محاكاة الشاعر « ألفريد دى ڤينى » A. de Vignyc للكاتب الإنجليزى « ولتر سكوت» W. Scott وكما فى محاكاة شوقى لشكسبير و « دريدن » وغيرهما فى مسرحيته : مصرع كيلوباترا .

٣ — أن يحدد مدى تأثر الكاتب بالجنس الأدبى المراد درسه ، وعوامل هذا التأثر ؛ فيبين ما إذا كان الكاتب خاضعاً لمذهب أدبى بعينه ، أو ما إذا كان حراً فى اختياره ؛ وما مدى تصرفه فى قواعد المدرسة التى يتبعها ، وما الأسباب التى جعلته يبعد كثيراً أو قليلاً عن النموذج الذى أراد اتباعه . ولأجل النفوذ إلى هذه الأسباب يجب أن تدرس حياة الشاعر ، والمجتمع الذى نشأ فيه وثقافته الخاصة به .

فهذه الدراسات ، إذن ، تتطلب تحليلا دقيقاً للمؤلفات التى يراد درسها ، وإلماما بالحالة الاجتماعية والأدبية فى عصرها ، ثم بالحالة النفسية للكاتب الذى

---

(١) انظر :

P.V. Tieghem: *Le Préromantisme*, Vol. II.

ولنا إلى هذه الموضوعات عودة فيما بعد .

هو موضوع الدراسة ، ثم وقوفاً دقيقاً على ثقافة الكاتب وسعة اطلاعه ؛ لتكشف تلك الدراسة بعد ذلك عن الأصالة الفنية والواقعية فى إنتاجه .

ثالثاً : دراسة الموضوعات الأدبية :

يهتم كثير من الباحثين بهذا النوع من الدراسة وبخاصة الألمان . ويسمونه تاريخ الموضوعات Stoffgeschichte ؛ وذلك كأن يدرس « ڤاوست » Faust فى الأدب الألمانى والفرنسى ؛ أو « دون چوان Don Jouan فى الإدبين الأسبانى والفرنسى ؛ أو « كيلوباترا » فى الأدب الإنجليزى والفرنسى والعربى .

واهتمام الإيطاليين والفرنسيين بدراسة الموضوعات أقل من اهتمام الألمان بها ، وذلك لضعف الرابطة بين الشخصيات فى هذا النوع من البحث ، ولأن المجهود فيه يتطلب سعة فى العلم لا تتصل كثيراً بالأدب البحت . ومع ذلك لا تخفى أهمية تلك البحوث فى معرفة خصائص الشعوب ونفسيتها وفى دراسة الكاتب الذى يتخذ من هذه الموضوعات منفذاً للتصريح بآرائه وفلسفته . وقيمة هذه الدراسات تتوقف على اختيار الموضوع اختياراً له قيمته الأدبية ، وعلى براعة الباحث فى التحليل والمقارنة والاستنباط .

رابعاً : تأثير كاتب ما فى أدب أمة أخرى :

هذا النوع من الأدب المقارن هو أكثر فروعه انتشاراً لدى الباحثين من الفرنسيين . وذلك لوضوح منهج البحث فيه وللوثوق من الوصول فيه إلى نتائج تتناسب وما يبذله الباحث من جهد . وهو يتطلب مع ذلك سعة اطلاع ودقة فى التحليل ، وصبراً فى البحث ، وذكاء فى فهم النصوص ، كما يتبين ذلك من معرفة الأسس الآتية التى يجب اتباعها فيه :

١ — يجب تحديد نقطة البدء فى التأثير من مؤلفات كاتب ما ، أو كتاب واحد من بينها ، أو من شخصية ذلك الكاتب بوصفه وحدة لا تتجزأ مع مؤلفاته. ومثال ذلك على الترتيب : تأثير مسرحيات «شكسبير» ، أو تأثير هملت منها ، ثم تأثير « جوته » .

٢ — يجب تحديد الوسط المتأثر ، بلدا كان أم مجموعة مؤلفين أم مؤلفاً .مثال ذلك تأثير الكاتب الفرنسى « جى دى موپاسان » فى القصة المصرية القصيره ، أو فى مؤلفى القصة القصيرة العربية فى القرن العشرين ، أو فى « تيمور » فقط .

٣ — ويجب التمييز بين حظ الكاتب فى ذيوعه وانتشار مؤلفاته و بين حظه فى محاكاته والتأثير به . فقد يكون الكاتب ذا حظ عظيم فى ذيوع مؤلفاته وترجمتها ، ولكنه مع ذلك ذو حظ أقل من جهة محاكاته والتأثير به . ثم إن هناك أنواعاً كثيرة من التأثير : فهناك التأثير الشخصى كتأثير « روسو » ، والتأثير الفنى كتأثير مسرحيات « شكسپير » فى أصحاب المذهب الرومانتيكى من الفرنسيين ، وتأثير « لافونتين » فى القصة العربية على لسان الحيوان ؛ ثم التأثير الفكرى كتأثير «ڤولتير» فى الآداب الأوربية ؛ ثم التأثير فى الموضوعات كتأثير الأدب الأسبانى فى الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر مثلا ، وتأثير الشعر الغنائى العربى فى المدح فى الأدب الفارسى . . .

خامساً : دراسة مصادر الكاتب :

إذا أخذنا كاتباً ما لندرسه دراسة مقارنة ، و بحثنا عن مصادره التى استقى منها أدبه فى لغة أو لغات أخرى ، فإننا بذلك نكون فى منطقة من مناطق الأدب المقارن . ومظاهر تأثر الكاتب فى هذه الناحية متعددة النواحى . فمن ذلك تأثره بمناظر البلاد الأخرى وعاداتها ، وهو ما يتطلب دراسة للبلاد المؤثرة من تلك

الناحية . ومن ذلك محادثاته مع رجالها ، وهذا ما يصعب الوقوف عليه أحياناً . ثم من ذلك قراءاته المختلفة فى الآداب الأخرى ، تلك القراءات التى يمكن للباحث تحديدها متى تيسرت أسباب ذلك التحديد . ويجب ألا يفوت الباحث التفريق بين التأثر و بين مجرد توارد الخواطر وتلاقى الأفكار . وكثيراً ما ينتهى البحث فى هذا الميدان إلى شرح المصادر ، دون استطاعة استيفاء شرح آثارها فى مؤلفات الكاتب [1] .

سادساً : دراسة التيارات الفكرية :

نقصد بذلك دراسة التيارات الفكرية التى تسود عصراً ما أو حركة معينة من حركات الأدب ، كالتيارات الفكرية فى القرن الثامن عشر فى أوربا ، وكالحركة الهيلينية فى أدب القرن التاسع عشر ، وكالفلسفة العاطفية والصوفية فى الأدبين العربى والفارسى ، وكفلسفة الواقعية بين مختلف الآداب .

ومثل هذه الدراسات تتطلب اطلاعاً واسعاً . ولا بد من دراستها فى أكثر من أدبين ، حتى يستطاع تمييز الأفكار العامة التى سادت عصراً بعينه أو بلاداً بذاتها . وهنا كثيراً ما يشتبه التأثر بتوارد الخواطر ، وبالأفكار الفردية التى تتشابه لأنها وليدة حوادث متشابهة . وكل ذلك مما قد يدق دقة تضل معها أفكار الباحثين . على أن مجرد التميز بين ما هو وليد حوادث متشابهة وما هو وليد التأثير الأدبى أمر هام لدراسة الأدب بصفة عامة ، ولدراسة الأدب المقارن كذلك .

سابعاً : دراسة بلد ما كما يصوره أدب أمة أخرى [2] :

لكل شعب من الشعوب رأيه فى الشعوب الأخرى ، ولهذا الرأى صدى

(١) انظر : Guyard: *La Litt. Comp.*, pp. 21-22.

(٢) وهو ما يسمى بالفرنسية : L'Interprétation d'un Pays par un Autre.

فى أدبه الذى هو سجل شعور الأمة وصورة صادقة لما عليه علاقاتها بغيرها من الأمم . ولمعرفة هذا يتحتم علينا أن ندرس أدب الرحلات ، والقصص والمسرحيات، وما بها من أشخاص وألوان مجلوبة . وهذا الفرع من فروع الأدب المقارن كثير الرواج فى فرنسا ، و يجب أن يكون موضع عناية خاصة فى مصر أيضاً . وهو يشمل:

(١) دراسة بلد ما كما يصوره أدب آخر .

(٢) دراسة بلد كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى .

(١) دراسة بلد ما كما يصوره أدب آخر : مثال ذلك صورة انجلترا فى الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر ؛ وكذا صورة أسبانيا فى الأدب العربى منذ الفتح الإسلامى . ولمثل هذه الدراسات يجب أن يدرس تاريخ الأدباء الذين رحلوا إلى ذلك البلد المراد درس صورته ، وأن يشرح إلى أى حد كانت الصور التى رسموها صادقة ، وأن يدرس كذلك المؤلفون الذين كتبوا عن ذلك البلد دون أن يروه ، وكيف يصور هؤلاء وأولئك مختلف الأماكن لذلك البلد .

مثل هذه الدراسات تساعد على فهم الشعوب بعضها لبعض ، وعلى إدراك كل منها للآخر إدراكاً يقوم على أسس صحيحة ، مما يؤدى إلى حسن التفاهم بين الشعوب ، وتأثير صلتها بعضها ببعض .

(٢) دراسة بلد كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى : ومثال ذلك صورة أسبانيا فى شعر شوقى ، وكذا صورة مصر فى مؤلفات « چيراردى نرڤال » G. De Nerval وفى هذه الحالة تدرس حياة الكاتب ، ومدى صلته بالبلد المقصود ، ثم يبين كيف استقى معلوماته أو كيف رأى البلد رأى العين ، وإلى أى حد كانت الصورة التى رسمها لذلك البلد صادقة أو كاملة .

هذا مجمل أوردناه لفروع الأدب المقارن ؛ واتبعنا فى هــذا الإجمال بعض الباحثين الغربيين [1] ، تمهيداً للتفصيل بعد ؛ ثم لأننا محتاجون لهذا الإجمال فى بعض أقسام الدراسة الجامعية التى تدرس بالتفصيل مسائل مقارنة معينة ، ولا يتسع وقت الدراسة فيها لسوى الوقوف على هذا المنهج المجمل ، اعتماداً على التفصيل فيه أثناء التطبيق فى دراسة المسائل المقارنة التى تدرسها تلك الأقسام .

---

(١) انظر : Guyard: *La Litt. Comparée,* Paris 1951.

الباب الثاني

بحوث الأدب المقارن ومناهجها

الفصل الأول

عالمية الأدب وعواملها

هذه هى الخطوة الأولى التى تبدأ بها البحوث المقارنة ، وقد يقتصر الدارس عليها . وأساس البحث فيها تاريخى قبل كل شىء . إذ يجب علينا ، أولاً ، أن نوضح الأسباب التاريخية التى بها توافرت للأدب المؤثر هذه العالمية فى صلته بالأدب المتأثر .

و « عالمية الأدب » معناها خروجه من نطاق اللغة التى كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى . وهذه العالمية ظاهرةٌ عامةٌ بين الآداب فى عصور معينة . ويتطلبها الأدب المتأثر فى بعض العصور ، بسبب عوامل خاصة تدفعه إلى الخروج من حدود قوميته ، إما للتأثير فى الآداب الأخرى ، وإما نشداناً لما به يغنى ويكمل ويساير الركب الأدب العالمى . ومن نتائج هذه العالمية حدوث تغيير شامل فى عالم الفكر والأدب .

هذا ، ولا نقصد أبداً هنا ما سبق أن توقع تحققه « جوته » الألمانى ومن ساروا على نهجه مما سموه « الأدب العالمى »[1] ، يريدون بذلك أن الآداب العالمية — حين يتم تجاوبها بعضها مع بعض — لن تلبث أن تتوحد جميعاً فى أجناسها الأدبية وأصولها الفنية وغاياتها الإنسانية ، بحيث لا تبقى من حدود سوى حدود اللغة وما يمكن أن توحى به البيئة أو الإقليم . لأن فكرة « الأدب العالمى » فى رأينا مستحيلة التحقيق . ذلك أن الأدب — قبل كل شىء — استجابةٌ للحاجات الفكرية والاجتماعية للوطن وللقومية ، وموضوعه تغذية هذه الحاجات . فهى

---

(١) ويسميه « جوته » : Weltliteratur ؛ وممن سايره فى توقع تحقق هذا « الأدب العالمى » (جوزيف تكست) انظر هامش ص ٧٧ من هذا الكتاب .

محلية موضعية أولاً ؛ وهى تشف حتماً عن غايات عالمية ، ولكن من وراء التعبير عن المسائل والآمال والآلام القوميــة ، وما يتبع ذلك من المواقف النفسية ، والخواطر الذاتية التى لابد أن تدل أولاً على حال المؤلف بوصفه مواطناً أو فرداً من جماعة كبيرة . ومن وراء الموقف المحدد الذى يتوجه به الكاتب إلى جمهوره الخاص ، تتراءى المعانى الإنسانية العامة . فالآداب وطنية قومية أولا . وخلود الآثار الأدبية لا يأتى من جهة عالمية دلالاتها ؛ ولكنه ينتج عن صدقها ، وتعمقها فى الوعى الوطنى والتاريخى وأصالتها الفنية فى تصوير آمالها وآلامها النفسية والاجتماعية المشتركة بين الكاتب وجمهوره . و إذن فالذى نقصده هنا هو « عالمية الأدب » لا « الأدب العالمى » .

و « عالمية الأدب » فى معناها الذى شرحناه — وهو خروج الآداب من حدودها القومية ، طلباً لكل ما هو جديد مفيد تهضمه وتتغذى به ، واستجابة لضرورة التعاون الفكرى والفنى بعضها مع بعض ، ، لها أسسها العامة التى تحدد سيرها .

١ — من هذه الأسس اختيار الأدب المتأثر من الآداب الأخرى : على حسب حاجته ، ينشد فى هذا الاختيار دوافع نهضته وتقدمه ، ليكمل المأثور من تراثه القومى و يغنيه . فيجب أن يكون الباعث الأول على هذا الاختيار هو الحرص على توفير عوامل النهوض للأدب القومى ، لئلا يقف معزولاً منطوياً على نفسه متخلفاً عن أداء رسالته . أصالة اللغة القومية ، وتقاليدها الموروثة ، و إمكانيات أهلها الفكرية والاجتماعية ، وطاقتها الفنية فى التعبير والصياغة ؛ كل هذه تقف بمثابة حراس أمناء وموانع حصينة ، كى لا ينحرف هذا الاختيار عن غايته ، خوفاً من أن تمحى الحدود القومية أو خصائص العبقرية اللغوية للأدب المتأثر ، وهى التى يراد إكمالها و إغناؤها بهذا الاختيار . وكل كاتب يشتط فى هذا الاختيار والاقتباس ،

فيطغى على أصول اللغـة وتراثها ، يتعرض لخطر قطع علاقاته — لا مع قرائه وجمهوره فحسب — بل مع روح اللغة القومية وإمكانياتها فى التعبير. ولهذا كان لابد — فى هذا الاختيار والاقتباس — من أمناء قد تعمقوا فى دراسة أدبهم ، وطوعوا لغتهم ؛ بالاطلاع والوعى والتحصيل ، وبالتعمق فى أدبهم والوقوف على دقائقه ، لـكى ينقلوا بروحها وخصائصها الفنية ما يتطلعون إلى اقتباسه من معان وأجناس أدبية وتيارات فكرية لابد منها فى إكمال ثقافتهم العصرية ، ونهضة أدبهم القومى. ولم يقل أحد من دعاة التجديد — ولا وزن عندنا لأدعيائه — بإهمال هذا الشرط الجوهرى عنـد محاولة الإفادة من الآداب الأخرى متى دعت حاجة الأدب القومى إليها. فإذا حدث أن أغفل الـكتاب المتأثرون ما يجب عليهم من إكمال ثقافتهم الأدبية فى لغتهم ، وانغمسوا مع ذلك فى الآداب التى يعجبون بها ، فإنهم يخرجون على جمهورهم برطانة لا تغنى ؛ وتفقدهم لغتهم القومية ، كما يفقدهم أدبها. فيكونون كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه.

٢ — فمحور التأثر فى الأدب أو الإفادة من الآداب الأخرى هو الأصالة ، أصالة الأفراد وأصالة القومية ، وبها تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة. والخطر كل الخطر فى التقليد الأعمى ، فما أشبهه بتقليد القرود لمـا يرون من حركات ، أو تقليد الأطفال لجميع حركات آبائهم ومربيهم دون رشد.

وعلاقة المتأثر أو المحاكى — فى هذه الحالة — ليست علاقة التابع بالمتبوع ، ولا علاقة الخاضع المسود بسيده ، بل علاقة المهتدى بنماذج فنية أو فكرية يطبعها بطابعه ، ويضفى عليها صبغة قوميته.

وهذه هى الأصالة الحق ؛ فالأصالة ليست هى بقاء المرء فى حدود ذاته ، وليست هى إباء التجاوب مع العـالم الخارجى ، لـكى يبقى المرء كما هو دون تغير أو تحوير ؛ ولـكن الأصالة الحق هى القدرة على الإفادة من مظان

الإفادة الخارجة عن نطاق الذات ، حتى يتسنى الارتقاء بالذات عن طريق تنمية إمكانياتها . ولا يستطيع امرؤ أن يصقل نفسه ، ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسر له من كمال ، إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين ، و بالأخذ بالمفيد من آرائهم ودعواتهم .

٣ — وهذه الدعوات تتوجه إلى الصفوة من ذوى المواهب الذين يخرجون من نطاق أدبهم تلبيه لحاجتهم الفكرية والفنية أينما وجدت . وهم يتبعون ، عادة ، روح الحركة الفكرية والفنية واتجاهها العام . وقد يرون فى عيون الآداب الأخرى ما لم ير مؤلفوها أنفسهم ، لأنهم ينمون بها مواهبهم هم واستعدادهم . وقد رأينا كيف نظر « كارليل » الإنجليزى ومن تبعه إلى « جوته » الألمانى ، وكيف فهموا آثاره بما يتفق وميولهم[1] . وفى هذا الباب قد يكون « التأويل » الخاطىء خصباً فى تلقيح الأدب القومى ، و إنتاج ثمرات فنية ذات قيمة لم تكن فى الحقيقة مقصودة للكاتب أو الأدب المؤثر .

وهذا هو الشاعر الفارسى « عمر الخيام » المتوفى فى أواخر الربع الأول من القرن الثانى عشر الميلادى ، وكان قد عبر فى « رباعياته » المشهورة عن ضيقه بهذا العالم تعبيراً حراً من القيود العامة ؛ ولكنه تعبير يشف عن أسى المفكر ، وتشاؤم الفيلسوف ، وشعور الفنان المرهف الأسيان . ولم تلق « رباعياته » حظوة لدى المعاصرين من مواطنيه ، بل كان بها لدى الكثرة الغالبة منهم مظنة ريبة ومثار بغض . وكانت شهرته عند الفرس مقصورة على مكانته العلميه . وقد رأى كتاب القرن التاسع عشر الأوربى وشعراؤه فى تلك « الرباعيات » تعبيراً عن روح عصرهم ، إذ كان الصراع فى عصرهم قد بلغ أشده بين العلم فى حقائقه المادية و بين المثالية المبنية على أسس خلقية ودينية غير ثابته . وأصبحت للخيام — منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر — حظوة فاقت كثيراً ما كان له من منزلة لدى

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٦ — ١٧ .

مواطنيه . وتحقق هذا كله بفضل استيحاء أولئك الشعراء والكتاب تلك الرباعيات دون ترجمتها حرفياً . وأول فضل فى ذلك يرجع للشاعر الإنجليزى « فتزجرالد »(١) . فإن « رباعياته » التى نظمها تعد من عيون الأدب الإنجليزى لا الفارسى ، لأنه لم يزد على أن استوحى الأدب الفارسى . فقد غير ونقل وزاد فى الأصل الفارسى ، بحيث لم تعد ترجمته وفية للأصل ، وإن بدت جميلة رائعة . فهى أفكار وخواطر إنجليزية على الرغم من طابعها الشرقى العام ، وعلى الرغم من أصل أفكارها الفارسى ؛ على أن بها ست عشرة رباعية ليس لها أصل فارسى . وهى نسبة ليست باليسيرة إذا قيست بمجموع الرباعيات التى نظمها « فيتزجرالد » ، وهى تسع وسبعون . وبهذا التصرف الأصيل امتدت خواطر الخيام وآراؤه فى العالم الغربى كله ، ولقيت رواجاً لم تظفر بما يقرب منه فى وطنها الأصلى ، بل إنها أثرت بعد هذا الرواج فى مواطنى الخيام ، فقدروه أكثر مما كانوا يقدرون(٢) .

٤ — فليست صنوف التأثر الأدبية سوى بعث وتوجيه ؛ تفيد منها الصفوة من كتاب الأدب القومى . وهى بمثابة التلقيح والإخصاب للأدب ، أو بمثابة بذور فنية وفكرية تستنبت فى آداب غير آدابها متى تهيأ لها العصر الملائم والعوامل المساعدة .

---

(١) Edgar Allan Poe (١٧٠٩ — ١٨٨٣) وقد نشر الترجمة الحرة لرباعيات الخيام عام ١٨٥٩ ، وعنوانها :
Rubaiyyat of Omar Khayyam, rendered into English Verse.

(٢) راجع مع الأصل الإنجليزى السابق هذه المراجع .
Laffont-Bompiani: *Dictionnaire des Oeuvres,* IV. p. 330.
Histoire des Littératures, éd. de la Pléiade. — ـه4. وكذا
ثم الأستاذ الدكتور ابراهيم أمين الشواربى : تاريخ الأدب فى إيران من الفردوسى إلى السعدى ، ترجمة عن المستشرق الإنجليزى إدوارد جرانفيل براون ، القاهرة ١٩٥٤ ، صفحات ٣٠٤ ، ٣١٨ — ٣٢٤ .

٥ — فلا بد من أن تتهيأ لها حالة استقبال مناسبة لدى الكاتب المتأثر في أدبه بالكتب والمؤلفين الذين تأثر بهم . وفي هذه الحالة تتجاوب الميول وتتشابه الطبائع ، وتتماثل الحالات ؛ ولكنها بالنسبة للكاتب المتأثر ليست سوى إمكانيات وميول تتطلب ظهوراً وتوجيهاً وتغذية يعوزها الأدب القومي ، ويصادفها — بفضل العبقريين من أهله — في الآفاق الفسيحة للآداب الأخرى . كتب الشاعر الفرنسي « بودلير » (١٨٢١ — ١٨٦٧) إلى صديق له يقول : (أتعرف لماذا ترجمت في صبر ودأب ما كتبه « إدجار ألان بو[١] » ؟ لأنه كان يشبهني . ففي أول مرة تصفحت فيها كتاباً من كتبه ، رأيت فيه ما كان مثار فتنتي وروعتي . ولم أعثر فيه على الموضوعات التي كنت أحلم بها فحسب ، ولكني وجدت فيه ، كذلك ، الجمل التي كانت تراود أفكاري ؛ وكان له السبق إلى كتابتها قبلي بعشرين عاماً)[٢] .

وفي هذا المجال — مجال التجاوب في الميول والاتجاهات الفنية والفكرية — تمحى الحدود المعوقة من اللغة والجنس ، فيشعر الكاتب الذي يحاكي الآخرين ويتأثر بهم ، أنه بصدد من يشبهون مواطنيه ، لكثرة ما بينه وبينهم من تشابه ، بل إنه ليشعر أنهم مشاركوه في وطنه الفكري المثالي ؛ وهم في الواقع يخدمون وطنه بإغناء أدبه والإسهام في نهضته الفكرية ، في حدود

---

(١) E. Allan Poe الناقد والكاتب والشاعر الأمريكي (١٨٠٩ — ١٨٤٩) ولم يكن معدوداً من الطبقة الأولى بين كتاب أمريكا وشعرائها ، ولكن كان تأثيره في أوربا عظيماً بعد أن ترجم له « بودلير » وأعجب به ، وقد نمى « بودلير » آراءه وأفكاره في النقد والشعر ، ووجدت بذلك في أوربا بذور الرمزية الأولى ، وقد ترجم ديوان شعره الشاعر الفرنسي الرمزي « مالارميه » (١٨٤٢ — ١٨٩٨) ، وبهذه الأشعار تأثر « مالارميه » في رمزيته . وفي بعض أشعار « بو » وآرائه ما يعد بذور السيريالية الأولى أيضاً ، انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٥٦ — ٣٥٧ والمراجع المبينة به .

(٢) انظر لهذا النص :

F. Baldensperger: *La littérature, Création, Succès, Durée*, Paris 1934, pp. 166-167.

ما سبق أن ذكرنا من قيود . وبهم يتحقق فى الأدب المتأثر ما لم يكن قبلهم سوى إمكانيات وميول ونزعات حائرة . فالكاتب المجدد يبحث فى المصادر الخارجية عن نطاق أدبه عما هو موجود فى نفسه سلفاً وجوداً إمكانياً ، مصداقاً لما يقال : « لن تبحث عنى إذا لم يكن قد سبق أن لقيتنى »(١) .

وتبادل التأثير والتأثر — على نحو ما ذكرناه — مجال تنافس وحيوية ، وأقوى ضمان لتقدم الأدب الوطنى والقومى . وهذا الفيلسوف « دالمبير » (١٧١٧ — ١٨٨٣) — وهو من كبار المفكرين فى عصر خطير من تاريخ الإنسانية تبودلت فيه فى أوربا التيارات الفكرية والفنية — يقول فى عام ١٧٦٨ : « على كل الأمم المستنيرة أن تعطى وتأخذ . هذه حقيقة جد جوهرية لتقدم الآداب ، بحيث لا يصح أن ينساها أو يهون من شأنها أولئك الذين يمارسون الأدب . والأمة الفرنسية ، بخاصة ، قد شعرت من قديم بفوائد تبادل الصلات بين الآداب(٢) . . . » .

وعالمية الأدب هذه تجعلنا ننظر إلى أدبنا القومى نظرة أعم وأعمق ، إذ نعده أدباً بين الآداب العالمية المختلفة الأخرى ، يغنى بصلاته بها ، وينتهج المفيد من مناهجها . فالآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة يقاس الإنتاج الأدبى الحديث بنسبته إليها . فأدبنا الحديث يجب أن يقوم — لا على أساس أدبنا القومى فى ماضيه فحسب — بل يقوم كذلك على أنه لبنة فى ذلك البناء العالمى الشامخ . وبذلك يكون اكتشاف الآداب الكبرى والارتواء من مناهلها فى القديم والحديث من أسباب تقدم أدبنا ، ومن بواعث تعديل نظرتنا إلى أدبنا القومى . فالأدب الجديد — إذا كان جديداً عبقرياً — يضيف طريفاً إلى الآداب كلها ،

---

(١) المرجع السابق ص ١٦٨ .

(٢) المرجع السابق ص ١٧٢ .

ويسمو بنظرتنا إلى الأدب جملة ، ويجعلنا نقوم أدبنا القديم تقويماً آخر بالنسبة إلى هذا الأدب الجديد العبقرى .

وبسبب تبادل التيارات الفكرية والفنية فى الأدب ونقده نهضت الآداب القومية . فقد آتى عصر النهضة فى أوربا ثماره برجوعه إلى الأدب القديم اليونانى والرومانى . وصدرت المذاهب الأدبية فى نشأتها عن آداب مختلفة ، فما لبثت أن أصبحت تيارات فكرية عامة ، وموردا سائغا لذوى المواهب فى الآداب جميعاً على سواء .

وقد نهض الأدب العربى القديم فى العصر العباسى ، واستجدت فيه أجناس أدبية ، وصور فنيه ، وموضوعات شتى ، بتأثره با الأدب الإيرانى والهندى عن طريق الفارسية ، ثم بتأثره بالفكر اليونانى . ونهضتنا الأدبية الحديثة ترجع فى أصولها العميقة إلى موارد من الأدب الغربى ، بحيث لا يستطيع الناقد أن يخطو فيه خطوه ما لم يكن على صلة وثيقة بالآداب الغربية وتيارات النقد فيها .

وتاريخ الآداب العالمية يثبت أن عصور الانحطاط فيها هى العصور التى انطوت فيها الآداب القومية على نفسها ، فلاكت معانيها ، واجترتها ، حتى بليت وسمجت ، فملها كتابها وقراؤها معاً[1] .

هذا ؛ والعالمية فى الأدب — التى شرحنا معناها العام — لها (أ) عوامل عامة (ب) وعوامل خاصة ؛ نوجز الآن القول فى كل منهما :

(أ) العوامل العامة لعالمية الأدب

نقصد بالعوامل العامة تلك التى تكون سبباً فى وجود العالمية ، ولكنها

(١) انظر كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٢٢ — ٢٤ والمراجع المبينة به

ليست عوامل فنية . ودارس الأدب المقارن لا بد أن يكون على وعى بها ، وأن يتعرض لها فى دراسته للمسائل المقارنة ، على أنها من عوامل التأثر والصلات بين الآداب . وهـذه الصلات — التى هى نتيجة للعوامل العامة — هى التى تكون ذات طابع أدبى وفكرى ، نتعرض لبيانه فى العوامل الخاصة اللاحقة .

والعوامل العامة هى : شعور ذوى المواهب الناضجة بنقص الأدب القومى وعدم كفايته لحاجات العصر ؛ والهجرات ؛ والحروب ؛ والغزو ، وبخاصة فى العصور السالفة ؛ ثم وسائل المدنية الحديثة لنشر الثقافات . وهى الوسائل التى تيسر استجابة الأفراد والجماعات المثقفة لما به يكملون ثقافياً وينهضون فكرياً . ونجمل الآن القول فى كل عامل من هذه العوامل :

١ — أول هذه العوامل هو شعور ذوى المواهب الرشيدة بعدم كفاية أدبهم القومى للاستجابة لحاجات عصرهم . وهـذه هى نقطة البدء فى التأثير والتجديد . وهى تمثل ملال الكتاب والشعراء للمألوف من تقاليد أدبهم وصوره الفنية . وهذا الملال هو سبب خروج هؤلاء الكتاب والشعراء من نطاق أدبهم القومى طلباً للجديد من الآداب الأخرى . ويتمثل هـذا الخروج فى شبه ثورة على القديم ، وحرص على إكماله فى وقت معاً . يقول « جوته » : « ينتهى كل أدب إلى الضيق بذات نفسه إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدد الخلق من ديباجته »[1] .

ويدعو المجددون إلى الإفادة من هذه النفائس . وتتضمن دعوتهم إعادة النظر فى قيمة تراثهم الأدبى على ضوء جديد . وفى أثر ذلك تقوم ، عادة ، المعركة

(١) انظر : F. Baldensperger, *op. cit.*, p. 157.

المألوفة فى كل عصر حى ناهض بين أولئك المجددين ودعاة المحافظة على القديم الواقفين عنده لا يتجاوزون حدوده .

وهذه هى معركة الأجيال بين القديم والجديد . وفيها يزعم دعاة الوقوف عند القديم أن فى الجديد خطراً على الموروث من أدبهم ، وقضاءاً على تقاليدهم . و يفرقون بين الآداب وغيرها من العلوم أو الأشياء ، فيرون أن التبادل بين العلوم الدولية أو المصنوعات والمواد التجارية من شأنه أن يفيد ؛ أما الآداب والفنون فهى وطنية محضة ، وفى نقلها قضاء عليها ، وخطر على قومية من تنقل إليهم . وقد سبق أن دحضنا هذه الفرية غير مرة ، فى ثنايا هذا الفصل وفى مقدمة هذا الكتاب . وقد بينا أن تبادل التأثير والتأثر بين الآداب من طبيعة الأشياء ، لا يمكن الحد منه ولا الوقوف دونه . وقد أثبتت تواريخ الآداب كلها أن عصور نهضاتها هى تلك التى تنطلق فيها تطلب المزيد والغناء من غيرها .

ولا خطر فى ذلك على القيم من تراثنا . ثم إن واجبنا إزاءه يحملنا على مسايرة الركب العالمى فيه ، بأن نظل على وعى شامل بما فيه نماء ذلك التراث الفنى والفكرى ، بما تسعه قدرتنا من وسائل . ومنها ورود مناهل الآداب الأخرى والاختيار منها على نحو ماشرحنا ، وفى الحدود التى قيدنا بها ذلك الاختيار .

على أن فى طبيعة كل أدب ، وفى خصائص أهله وتقاليدهم ، مايقوم بمثابة حواجز تنفى مالا يتفق من هذه التيارات مع طاقاتنا الحيوية والفنية . فنحن ، مثلا ، لم نتنهج مذهباً أدبياً من المذاهب الغربية بمبادئه كلها ، بل اخترنا من هذه المذاهب جميعها بعض ما نستطيع أخذه لنكمل به أدبنا . وقد تأثرنا بالكلاسيكية أولا ، فأخذنا عنها دون غيرها من المذاهب ، على الرغم من أنها كانت قد ماتت فى الآداب الأوروبية حين بدأنا نهضتنا ، وذلك لأنها كانت تتفق فى ذلك الوقت مع القائم من تقاليدنا والثابت المرعى من أفكارنا ونظمنا . فالقومية

والوطنية كلاهما بمثابة مصفاة فيما يخص مواطن التأثير والتأثر بين الآداب . هـذا إلى وجوب ملاحظة ما سبق أن قلناه من ضرورة المحافظة على الأصالة ؛ وعلى مقومات اللغة ، ومن الحرص كل الحرص على سد حاجاتنا بالإفادة من كل جديد قيم . ومدار الأمر فى ذلك على ما يساق من نظريات وحجج يتميز بها ما هو من طبيعة الفن وعماد نهضته مما هو تحكمى لا سند له . فمن الخطل إنكار الجديد لأنه جديد ؛ بل يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى ، كالنزعة إلى الجدة لذات الجدة ، أو لمجرد أنها أيسر وأسهل ، فلا سند لما لا يستند على أساس(١) . والعيارات الفكرية والفنية الرشيدة كالاختراعات العلمية المفيدة ، كلاهما ميراث مشترك قيم للانسان جمعاء .

و إزاء التطرف من الجامدين فى زعمهم أنهم حريصون على القديم ، وأن لا قيمة للجديد ؛ يتطرف كذلك دعاة التجديد عادة ؛ فينكرون كل فضل للقديم . وفى الحق يظهر هذا التطرف بين معسكرى القديم والجديد طابعاً عاماً فى معارك التجديد جميعاً . والتجديد ثورة ، ومألوف التطرف فى عهود الثورات فى الأعم الأغلب من حالاتها ، و حين تكون أسلحتها عقلية فنية محضة . ولا يلبث أن يتم الظفر لدعاة التجديد ، فتعتدل لهجتهم ، و يعرفون فضل القديم فى عصره . و يتجلى آنذاك حرصهم على إغناء قديمهم الموروث بالطريف المكتسب .

على أن الدعوة إلى الجديد — على ما يصحبها عادة من حمق المغالاة وخطر التطرف — تظل دائماً أمارة من أمارات الحياة ، وفيها تظهر الحماسة والحميا ، وتتجلى فيها الحاجة إلى بذل الجهد والتنافس فى الإجادة . فهى حيوية جياشه تفضل — على أية حال — البقاء فى الحياة الراكدة فى دائرة قيم فنية وفكرية جامدة آسنة لا حركة فيها ولا تجديد .

---

(١) انظر : B. Croce: *La Poésie*..., pp. 165-176.

وفى المعركة بين القديم والجديد يحارب دعاة التجديد بأسلحتهم القوية الحديثة ، و يقاومهم دعاة الجمود بأسلحة بالية مضى أوانها . ويرى المتأمل للمعسكرين ما يثير سخريته وضحكه ؛ ولكنها السخرية المرة وضحك الإشفاق ، إذ ليس فى المعركة تعادل بين الفريقين . على أن دعاة الجمود من هؤلاء كثيراً ما يكونون من الهرمين عقلاً وثقافة ، يدافعون ، مع ذلك ، بحججهم البالية . ولا تلبث أن تنجلى المعركة عن انتصار الجديد على يد الراشدين من دعاته[1] .

٢ — العامل الثانى من عوامل عالمية الأدب هو الهجرات . وكانت تنتج فى القديم عادة من اضطرابات طبيعية أو سياسية ، تنتقل بسببها جماعة من بلد إلى بلد آخر ، فتؤثر فى أدب البلد الآخر وتفكيره . فالإيرانيون الذين صاحبوا « فروخ هرمز » والد « رستم » من شرق إيران إلى المدائن ، كانوا سبباً فى إدخال اللهجة « الدرية » — وهى فى الأصل لغة شرق إيران — فى بلاط الساسانيين . ثم صارت هى اللغة الأدبية لإيران بعد استقرار الدويلات الإيرانية عقب الفتح الإسلامى[2] . وقد هاجر الإيرانيون فى الجاهلية إلى قلب الجزيرة العربية ، وأثر وافى لغة أهل المدينة من ناحية الألفاظ والمفردات العربية كما سنمثل له بعد قليل . وكذلك الجاليات الإيرانية ذات الأثر الفكرى والأدبى فى البصرة بعد الإسلام ، و بخاصة فى عهد العباسيين . وما التجديد فى أدب العرب المهاجرين فى أمريكا إلا صورة حديثة من أثر الهجرات .

ومقدمة « الإلياذة » تصف عبور القبائل التى طردها « الدوريون » من أوربا فاستقروا فى آسيا الصغرى ، وقد أشاد « هوميروس » ببطولتهم فى حروبهم مع المواطنين الأصليين . وأقدم الآثار الأدبية للشعوب الهندية الأوربية ، وهى

(١) المرجع السابق ، الموضع نفسه ، وكذا :
F. Baldensperger, *op. cit.*, livre II, chap. IV.

(٢) انظر الكتاب الفارسى : سبك شناسى ، تأليف المرحوم محمد بهار ، ج ١ ص ١٠ — ٢٥ .

كتب « القيدا » Védas ذات الطابع الدينى ، قد كانت ثمرة هجرات شعوب نزلوا إقليم « البنجاب »[١] .

٣ — والعامل الثالث هو الحروب بين الشعوب والدول . والحروب المدمرة المشئومة قد تكون طيبة الأثر من جهة الإخصاب العقلى ، بإتاحة فرص التأثير والتأثر بين الآداب . وهذه هى الحروب الصليبية العمياء المتعصبة ، قد فتحت عيون ذوى البصيرة فى الغرب على مجالات نشاط فكرى وأدبى فى الأقصوصات الشعبية لأدب فرنسا فى العصور الوسطى ، وقد سبق أن تحدثنا عن هذه[٢] المسألة . ومن نتيجة هذه الحروب أيضاً تأثير الحياة العاطفية العربية فى شعر « التروبادور » على يد من اشتركوا فى هذه الحروب من شعراء فرنسا أيضاً . وسنفصل بعض التفصيل فى ذلك فى الفصل التالى ، حين نتحدث فى الأجناس الأدبية .

٤ — رابع هذه العوامل هو الغزو ، كما كان مألوفاً بخاصة فى العصور القديمة ، ويأتى الغزو عادة نتيجة للحروب ، وقد يمهد للهجرات وييسر سبيلها ؛ ولكنه مع ذلك عامل مستقل أقوى أثراً وأعظم خطراً .

فقد قامت بين العرب والفرس صلات الجوار والهجرات ، ولكنها ظلت محدودة الأثر حتى كان الفتح الإسلامى الذى مهد لتأثير عميق تغيرت به الروح الإيرانية فى كثير من خصائصها الفكرية والأدبية والعقيدية ، مما سنوالى التمثيل به فى مختلف ميادين الأدب المقارن فى هذا الكتاب . وقريب منه تأثير الفتح النورماندى فى انجلترا فى القرن الحادى عشر الميلادى ، وبه صارت الفرنسية

---

(١) انظر : F. Baldensperger, *op. cit.*, pp. 160-161.

(٢) ص ٦٦ — ٧٣ من هذا الكتاب .

فى انجلترا هى لغة البلاط والقضاء والبرلمان ، واللغة الرسمية للدولة مدى قرنين تقريباً[1] .

وعامل الغزو السابق الذكر لم يعد ذا أثر فعال فى عصرنا الحاضر ، ثم إن العوامل الثلاثة السابقة كانت تتيح التأثير والتأثر بين الآداب فى شكل جماعى ، فيتأثر أدب القوم أو الوطن كله بسبب تلك العوامل تأثراً عاماً شاملاً يخضع له الأفراد لأنهم الذين يكونون ذلك المجموع . فكان لتلاقى الأجناس البشرية والشعوب والديانات أثرها الفاصل فى تلك الجماعات فى ظل تلك العوامل . وأما فى العصور الحديثة — وبخاصة فى عصرنا الحاضر — فيظهر التأثير الأدبى فردياً فى مبدئه . وذلك أن أجهزة الثقافة الحديثة ، وسرعة انتشارها ، أوجدت نوعاً من التنافس الفنى والأدبى يشبه التنافس العلمى . وهذا التنافس يظهر فى صورة تجاوب بين ميول الأفراد ومواهبهم فى الأدب القومى ، من جهة ، وبين المصادر التى يمكن أن تغذى هذه الميول والمواهب فى الآداب الأخرى . وأجهزة الثقافة هذه تدور حول الكتب وما فى حكمها من صحف ومجلات ونواد أدبية . أما دار الخيالة والمذياع فلهما تأثير كبير فى التوجيه العام ، وفى إثارة وجوه النشاط ؛ وقد يصعب فى الأدب المقارن تحديد تأثيرهما . وتأثير الكتب وما فى حكمها تأثير فنى فى قديم العصور وحديثها ، وهو مدار العوامل الخاصة لعالمية الأدب .

(ب) العوامل الخاصة لعالمية الأدب

هذه العوامل أقرب إلى جوهر الأدب المقارن من العوامل العامة السابقة ، وتتطلب من الباحث مقدرة خاصة على جلاء طابعها الفنى المتصل اتصالاً مباشراً

---

(١) انظر مثلا :
Hallam: *Introduction to the Literature of Europe*, vol. I, pp. 49-50.
L. Cazamian: *Histoire de la Littérature Anglaise*, liv. I, ch. II.

بتحديد التأثير والتأثر بين الآداب . ويمكن أن نجمل هذه العوامل الخاصة فى الكتب وما حكمها ، ثم فى الكتاب وأهل الأدب . وفى هذا الفرع من فروع الأدب المقارن ، ندرس الكتب أو الكتاب بوصف كل منهما من عوامل عالمية الأدب ، أى خروجه من نطاق لغة أهله إلى آداب لغات أخرى ، ليرد منها ما يروى به حاجته ، أو ليورد إليها من تياراته الفكرية والفنية ما به تروى . ونتناول الآن بالتفصيل حالات هذه العوامل الخاصة مع التمثيل لكل منها .

(أولا) الكتب :

لدراسة الكتب بوصفها وسيلة من وسائل تأثير أدب فى أدب — وهو موضوع هذا الفصل — أهمية كبيرة فى تحديد طرق هذا التأثير وبيان وجهته . وتظهر هذه الأهمية فى النواحى الآتية :

١ — الإلمام بالمعارف اللغوية التى تعرفها أمة عن أمة أخرى ، مع شرح ما قد يكون لها من دلالات أدبية أو اجتماعية . وهذه هى نقطة البدء فى البحوث المقارنة ، ثم إنها أولى مظاهر العلاقات بين الآداب فى تأثيرها ، إلى ما لها بعد ذلك من دلالات نفسية وفنية .

ونضرب لها مثلا يهمنا فى علاقة أدبنا بالأدب الفارسى ، وهو ما نجده فى الكتب العربية من أثارات متفرقة للغة الفرس وأغانيهم وأشعارهم الشعبية ، وبخاصة فيما بين الفتح العربى لإيران (الذى بدأ بفتح القادسية عام ٦٣٧ م (١٧هـ)، وعد منتهياً بموت يزدجرد آخر ملوك الساسانيين عام ٦٥٢ م) وبين استقرار الدويلات السياسية فى بلاد إيران فى أواخر القرن التاسع الميلادى ، وهو العهد الذى قامت فيه اللغة الفارسية الحديثة بوصفها لغة الأدب الإيرانى بعد الفتح .

فى تلك الفترة لو تتبعنا معارف العرب من لغة إيران ، كما هى فى الكتب العربية المؤلفة لتلك الفترة ، لوقفنا على معارف قيمة عن دوْر اللغة الإيرانية التى لم تكن قد قامت بعدُ لغة أدب ، ولوقفنا كذلك على عمق الصلات اللغوية والأدبية بين هاتين الأمتين منذ القديم . وهذا بحث خصب يجب أن تستقل به رسالة من الرسائل ، ولكننا نضرب هنا أمثلة لبعض نواحيه المتعددة ودلالاتها .

فمن ذلك ما فى كتاب « المحاسن والأضداد » المنسوب إلى الجاحظ ، إذ يقول[1] : « ووقع عبد الله بن طاهر : « من سعى رعى ، ومن لزم المنام رأى الأحلام » ؛ ثم يعقب المؤلف على ذلك بقوله : « هذا المعنى سرقة من توقيعات « أنو شروان » ، فإنه يقول : « هَرْكه رَوَذ چرَذْ ، وهركه خُسپدْ خوابْ بيندْ » ، فلهذا الخبر دلالة أدبية على أصل جنس التوقيعات المألوفة عند حكام العرب ، إلى ما فيه من دلالة على سيطرة اللغة « الدَّرية » على أهل البلاط الفارسى فى العصر الساسانى ، وهى اللغة التى سادت بعد ذلك وأصبحت لغة الأدب بعد الفتح ، إذ أن هذه الجملة باللغة الدرية لا البهلوية[2] .

ومن ذلك ما يحكيه الطبرى[3] وأبو الفرج الأصفهانى[4] من أن الشاعر العربى يزيد بن مفرغ كان قد غضب عليه عبيد الله بن زياد أمير البصرة فى عهد يزيد بن معاوية ، فأمر أن يطاف به فى الشوارع والأسواق ، وسار الأطفال فى أثره يقولون (أو قال ذلك أحد الفرس على حسب الطبرى) : إين شيست ؟

---

(١) ص ١٢٨ طبعة القاهرة .

(٢) راجع الكتاب الفارسى : سبك شناسى لمحمد بهار ، طهران ١٣٢١ ج ١ ص ٢٠ .

(٣) الطبرى (محمد بن جرير) : تاريخ الطبرى ، الحلقة الثانية ، المجلد الأول ؛ طبعة لندن ١٨٧٩ — ١٩٠١ ص ١٩٢ — ١٩٣ .

(٤) الأغانى ج ١٧ ص ٥٦ طبعة بولاق .

ين شيست؟ » [أين چيست ؟ أين چيست ؟ = ما هذا ؟ ما هذا ؟] ؛ و إذ ذاك أجاب هذا الشاعر بالفارسية :

آبست ونبيذ است عصارات زبيب است
سميه روسپى است[(١)]

فهذا الخبر دليل على وجود جالية فارسية ذات أثر فى البصرة ، وهى مدينة عربية ؛ ثم دليل على انتشار لهجة إيران فى ذلك الوقت بين العرب ، إذ أن شاعراً عربياً نطق بهذه الأبيات الفارسية ؛ ثم إن فى الأبيات دليلا على استمرار اللهجة الدرية بين الإيرانيين لغةً شعبية ، انتظاراً لفترة رقيها كى تكون لغة أدبية .

و يذكر الجاحظ خبراً عميق الدلالة على قدم الهجرات من إيران إلى بلاد العرب ، وعلى ما كان لها من أثر فى معرفة أهل المدن العربية كثيراً من ألفاظ الفرس ، و إدخالها فى لغتهم ؛ يقول الجاحظ : « ألا ترى أن أهل المدينة لما نزل فيهم ناس من الفرس فى قديم الدهر علقوا بألفاظ من ألفاظهم ؟ ولذلك يسمون البطيخ الخِرْبِز ، و يسمون السميط[(٢)] الروذق[(٣)] ، و يسمون المصوص[(٤)] المزوز[(٥)] ، و يسمون الشطرنج الأشترنج[(٦)] . وكذا أهل الكوفة ، فإنهم يسمون

(١) هذا الشعر معناه : هو ماء ونبيذ ، وعصارة زبيب ، سميه (وهى جدة ابن زياد) عاهر . وفى الأغانى بدلا من الشطرة الأخيرة : « سميه روسبيداست » ومعناها : سميه ذات وجه أبيض ، أى شريفة ، وهو تهكم أو تعريض لأداء نفس المعنى فى الرواية الأخرى . وهذا الشعر مروى كذلك فى الجاحظ : البيان والتبيين ، القاهرة ١٩٣٢ جـ ١ ص ١٣٢ .

(٢) الحيوان المنتوف ريشه أو صوفه بعد إلقائه فى الماء الساخن وذبحه .

(٣) لعله فى الإيرانية القديمة (رودك) أو (رودج) ، وهو فى الفارسية الحديثة :(روده) .

(٤) المصوص طعام من اللحم يطبخ وينقع فى الخل .

(٥) ليس لهذه الكلمة وجود فيما بين يدينا من قواميس فارسية ، وتستعمل الفارسية الحديثة كلمة (مصوص) العربية لنفس المعنى ، ولعل أصلها بدورها مأخوذ من الإيرانية القديمة وفى الفارسية أيضاً : (مزو) وهو شراب منقوع القمح يعطاه المرايض .

(٦) كلمة شطرنج هى المستعملة فى الفارسية الحديثة . ولعلها فى الفارسية القديمة سترنج أو استرنج .

المسحاة[1] : بال[2] ، و بال بالفارسية . ولو علق ذلك لغة أهل البصرة — إذ نزلوا بأدنى بلاد فارس وأقصى بلاد العرب — كان ذلك أشبه ؛ إذ كان أهل الكوفة قد نزلوا بأدنى بلاد النبط وأقصى بلاد العرب . و يسمى أهل الكوفة الحوك [البقلة الحمقاء أو « الرجلة »] باذروج [= بادروج] والباذروج بالفارسية ، والحوك كلمة عربية . وأهل البصرة إذا التقت أربعة طرق يسمونها مربعة ، و يسميها أهل الكوفة الچهارسو ، والچهارسو بالفارسية . و يسمون السوق أو السويقة وازار [بازار] والوازار بالفارسية . و يسمون القثاء خياراً ، والخيار فارسية . و يسمون المجزوم و يدى [= و يدى] بالفارسية[3] » .

وقد تكون هذه الألفاظ اللغوية المقتبسة أساساً لأمثال عربية أو معان أدبية ، أو عقد مشابهات تصويرية ؛ كما يقول الجاحظ (الحيوان جـ١ ص ٦٥) : « وزعموا أن الزرافة خلق مركب من بين الناقة الوحشية و بين البقرة الوحشية و بين الذيخ ، وهو ذكر الضبع . وذلك أنهم رأوا أن أسماءها بالفارسية : اشترْ گاوْ پلنگك ، وتأويل اشتر بعير ، وتأويل گاو بقرة ، وتأويل پلنگك ضبع ... والفرس تسمى الأشياء بالاشتقاقات ، كما تقول للنعامة : اشترْ مرْغ ؛ وكأنهم فى التقدير قالوا : طائر وجمل . . . . . » . ثم يقول فى موضع آخر (الحيوان جـ ٤ ص ١٩٧) : « يضربون بها [بالنعامة] المثل بالرجل ، إذا كان ممن يعتل فى شىء يكلفونه بعلة ، و إن اختلف التكليف ؛ وهو فى قولهم : إنما أنت نعامة ، إذا قيل لها : احملى ؛ قالت : أنا طائر ، و إذا قيل لها : طيرى ؛ قالت :

---

(١) المسحاة : المجرفة .

(٢) الكلمة الفارسية التى تطلق على مسحاة الثلج الآن هى « پارو » أو « پاروب » .

(٣) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، القاهرة ١٩٣٢ ، جـ ١ ، ص ٣٢ — ٣٣ .

أنا بعير . . . [١] » ولا شك أن بناء هذا المثل على معنى الاسم الاشتقاقى عند الفرس ، كما يؤخذ من كلام الجاحظ فى الموضعين .

ولقد بلغ من معرفة العرب للغة الفرس فى الفترة التى لم تكن لغتهم فيها قد ارتقت إلى مرتبة أدبية بعد الفتح — وهى الفترة التى سبق أن حددناها — أن شعراء العرب كانوا يتملحون بألفاظ من الكلام الفارسى فى أشعارهم . وذلك كما فى قول العمانى للرشيد فى أرجوزته التى مدحه فيها ، على حسب ما ذكره الجاحظ[٢] :

من يلقه من بطل مُسرندِى   فى زغفــــة محكمة بالسردِ[٣]
يحول بين رأسه و « الكرد »[٤]

ومنها :

لما هو بين غياض الأسـد   وصار فى كف الهزبر الوردِ
آلى يذوق الدهر « آب سرد »[٥]

ومن ذلك أيضاً قول شاعر عربى آخر ، وفى شعره دلالة لغوية على شىء من لهجات إيران :

---

(١) انظر لنصوص الجاحظ المتعلقة بالفرس وأخبارهم ولغتهم هذا المقال للدكتور ابراهيم أمين الشواربى : بحث فيما نقله الجاحظ من أخبار الفرس فى كتابه : البيان والتبيين والحيوان ، مجلة كلية الآداب ، الجزء الرابع ص ١٦٩ — ١٨٩ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ، الطبعة السابقة الذكر ، جـ ١ ص ١٣١ ، وفيه أمثلة أخرى ص ١٣١ — ١٣٢ ، راجع فيها مقال الدكتور ابراهيم أمين السابق الذكر .

(٣) اسرندى الشىء : اعتلاه ؛ والزغفة بسكون الغين وقد تحرك : الدرع . السرد : نسج الدرع واسم جامع للدروع ، وسائر الحلقات .

(٤) (الكرد) بفتح الكاف فارسية معناها العنق .

(٥) (آب سرد) الماء البارد .

ووهنى وقع الأسنة والقنا وكافر « كوبات » لها عجر قُفد[١]
بأيدى رجال ، ما كلامى كلامهم يسومونى « مُرداً » وماأنا والمرد؟[٢]

والمعنى مستقيم على أن « مرد » بضم الميم هو إنسان . وهى لهجة إيرانيـة فى « مرد » بفتح الميم وفى نفس المعنى .

هذا إلى أن فى دراسة ما استعاره العرب من الفرس من كلمات — منذ الجاهلية — ما يدل على سعة أفق العرب ومرونتهم وحرصهم على إغناء لغتهم بما يعوزها من كلمات مدنية و إدارية كان الفرس قد سبقوهم إلى معانيها ، مثل هذه الـكلمات : وزير ، خراج ، بريد ، صولجان . . . . وهى كلمات تتصل بالسياسة والإدارة ؛ ثم مثل هذه الـكلمات التى تدل على مظاهر المدنية فى اللباس والطعام : الخوان ، الديباج ، الخز ، الأستبرق ، الجلاب (ماء الورد أصله : گل آب) ، والإبريق ، والروذق ، والفيروزج (فيروزه) ، وطعام الفالوذج

---

(١) (كوب) من فعل (كوفتن) بمعنى ضرب ، ويقصد الشاعر العصى الـكافرة فى أيدى الإيرانيين . عجر : جمع عجرة ؛ وهى العقدة فى الخشب ونحوه ، فهذه العصى كانت ذات عقد ضخمة فى رأسها ؛ يقال : عجر أى صلب وغلظ . قفد : الأقفد الغليظ العنق ، ومؤنثه قفداء وهن قفد .

(٢) مرد بضم الميم وردت هذه الـكلمة فى الأفستا بكسر الميم والراء ثم التاء الساكنة (مرت) بمعنى الإنسان أو غير الخالد : (ناجاودان) . وفى بعض لهجات إيران بعد الإسلام ينطقونها « مرد » بضم الميم وسكون الراء والدال ، وفى خراسان ينطقون « مردم » بضم الميم بمعنى إنسان أيضاً . ومعنى البيت ، فيما نرى ، أن العربى سمع الإيرانيين يسمونه « مرد » بضم الميم ، وهم يقصدون : « رجل » ؛ وأما هو فتعجب ، لأنه فهم أنهم يقصدون أنه من المراد بالعربية جمع أمرد أى الذى لا لحية له . ومعنى البيتين على هذا مستقيم عربية . ونعتقد أن كتابة (يسومونى) فى الشطرة الأخيرة تحريف من النساخ ، وأن صحتها « يسمونى » . وهذا أولى من تقدير أنهم يسومونه الموت ، فتـكون (مرد) بضم الميم بمعنى الموت ، إذ أن المعنى فى هذه الحالة فيه تـكلف فى العربية ولا يستقيم فى يسر . انظر : الجاحظ : البيان والتبيين ، الطبعة السابقة الذكر ، ج١ ص١٣٢ — وكذا محمد بهار : سبك‌شناسى ، ج ١ ص٤١٧ — ٤١٨ .

(بالوده)[1] ... » .

وقد تدل استعارة اللفظ على نوع العلاقة الدولية التى سادت بين أمتين . فقد طبع الدين علاقات العرب الفاتحين بالإيرانيين المسودين ، فلما استعار هؤلاء من العرب كلمة « ملة » ؛ — وهى فى اللغة العربية معناها الشريعة أو الدين — أصبح لها فى لغة الفرس معنى الحكومة ، أو الشعب أو الأمة ، بوصف كل منها وحدة دينية . فيقال مثلا : « ملت إيران » أى الشعب أو الأمة الإيرانية ؛ وكذا كلمة « بسملْ » ، وهى اختصار « بسم الله » ، صار معناها حين انتقلت إلى الفارسية : الحيوان المذبوح (بعد إطلاق اسم الله عليه للتذكية) ، ومنها أتى لفظ : « بسملگاه » لمكان الذبح ، أو الجزر ؛ و « بسمل كردن » بمعنى يذبح .

ونظير ذلك فعل Hablar بالفرنسية ، ومعناها يثرثر ؛ فإنه معار من الأسبانية Habler بمعنى يتكلم ، ولكنه استعير فى وقت كانت فيه العلاقة متوترة بين الدولتين (١٥٤٢ م) ، فاكتسب هذا المعنى الذى ينال من الأسبانيين ويشينهم[2] . وفى ذلك كله يستطاع الحكم على نوع العلاقات التى سادت بين الدولتين أو الأدبين ، وعلى مدى ما تعرفه كل أمة من لغة الأخرى وأدبها . وهى كلها مقاصد هامة ، وأسس فنية ولغوية ، تساعد على تحديد صلات الآداب بعضها ببعض .

---

(١) انظر : الثعالبى (أبو منصور عبد الملك بن محمد) : فقه اللغة ، القاهرة ١٩٣٦ ، ص ٤٥٢ — ٤٥٥ ؛ وكذا : محمد بهار : شبك شناسى ، ج ١ ص ٢٥٤ — ٢٥٦ .

(٢) انظر : A. Dauzat: *Dictionnaire Etymologique,* 382.

وقد درس الباحث الإنجليزى « فريزر ماكينزى » Fraser Mackenzie العلاقات بين الأمتين : الإنجليزية والفرنسية على حسب الألفاظ المستعارة بينهما ؛ انظر :

Guyard: *La Litt. Comp.,* pp. 27-28.

٢ — دراسة التراجمة بين الأدبين :

لدراسة التراجمة أهمية خاصة لدى الباحثين فى الأدب المقارن . إذ هى أساس معرفة ما لاقى الكتاب والشعراء من حظوة لدى الشعوب التى ترجمت لها كتبهم ، وبها يعرف مدى تأثر الكتاب الآخرين بهم فى تلك الشعوب . وقد بلغ من شهرة بعض الكتاب أن لاقوا نجاحاً فى غير لغتهم أكثر مما لاقوا لدى أبناء أدبهم من معاصريهم . فمثلاً ظهر فى ألمانيا كتاب « ديدرو » Diderot المسمى : « ابن أخى رامو » Le neveu de Rameau الذى ترجمه « جوته » إلى الألمانية عام ١٨٠٤ ؛ على حين ظهر الأصل الفرنسى فى باريس عام ١٨٣٢[١] . وكذا قصة « روسو » Rousseau المسماة : « هلويز الجديدة » La Nouvelle Héloïse ، ظهرت الطبعة الأولى منها فى هولاندة فى نوفمبر عام ١٩٦٠ . وفى أبريل عام ١٧٦١ كان قد ظهر من الترجمة الإنجليزية لها طبعتان فى انجلترا[٢] . وفى هذا دليل على مقدار ما لاقى هذان الكاتبان الفرنسيان من نجاح ، وعلى ما كان لهما من تأثير لدى الألمان والإنجليز .

ولدراسة الترجمة أهمية أخرى فى الوقوف على أذواق كل عصر وبيان اتجاهاته العامة ، فقد لوحظ مثلاً أن « شكسبير » لم يلق نجاحاً لدى معاصريه من الأوربيين ، ولا لدى من جاء بعدهم ، بقدر ما لاقى فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر بعد أن اكتشفه « ڤولتير » .

وقد تكون الترجمة سبباً فى نشر أذواق أدبية خاصة من لغة إلى لغة . فقد لعبت الترجمة من العربية للفارسية الحديثة دوراً كبيراً فى تطور النثر الفارسى .

---

(١) راجع : Diderot: *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, p. 1437.

(٢) راجع : H. Rodier: *J. J. Rousseau en Angleterre*, pp. 64-66.

فكانت ترجمة تاريخ الطبرى على يد الوزير السامانى « أبى على محمد بن محمد البلعمى » أقدم ما وصل إلينا من نثر تلك اللغة . وكانت مثالاً يحتذى فى سهولتها وسلاسة أسلوبها . وبدأ النثر الفارسى الفنى بترجمة كتاب « كليلة ودمنة » من العربية إلى الفارسية الحديثة ؛ ترجمه إليها أبو المعالى نصر الله بن محمد[١] .

ويجب الانتباه إلى الاختلاف بين الأصل والترجمة ، فلهذا الاختلاف معناه وسببه من اختلاف ذوق العصر أو ذوق الأمة التى ترجم لها ، ومن اختلاف أغراض المترجمين الاجتماعية أو الفردية . فيلاحظ مثلا الاختلاف الكبير بين « كليلة ودمنة » لابن المقفع ، و بين ترجمته إلى الفارسية الحديثة على يد أبى المعالى نصر الله ، ففى الثانية إطناب وسجع ، وصبغ للكتاب بصبغة إسلامية واضحة ، مع الإكثار من الاستشهاد بالشعر وبالحكم العربية ، ومع كثرة الاستعارات وتصنع الأسلوب . وهذا الفرق يميز عصرين مختلفين مر بهما النثر العربى ، ثم النثر الفارسى بتأثير الأدب العربى[٢] .

وفى العصور الحديثة تفضل الترجمة الوفية للأصل ، و ينبغى أن تكون جميلة الأداء . وفى العصور السالفة كانت تغلب الترجمة الجميلة غير الوفية . والوفية غير الجميلة تفقد قيمتها الأدبية قليلاً أو كثيراً على حسب حالتها . أما الترجمة غير الوفية وغير الجميلة فلا قيمة لها بصفة عامة .

وقد يكشف الاختلاف بين الترجمة والأصل عن اختلاف فى التقاليد الاجتماعية بين الشعوب ، فمثلاً حين ترجمت مسرحية « عطيل » Othello

---

(١) وقد أوضحت كل هذا فى الجزء الأول من رسالتى : تأثير النثر العربى فى النثر الفارسى فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين ، وهى بالفرنسية ولم تطبع بعد

(٢) المرجع السابق .

لشكسبير إلى اللغة الفرنسية ، لم يذكر بها منديل « ديديمونا » Desdemona الذى ساقه الضابط « ياجو » Iago دليلاً على خيانتها ؛ واستبدلت به أسورة ، ثم شال ، ثم عصابة ثم خصلة من شعر ؛ قبل أن يعود أخيراً فى ترجمة « ألفريد دى ڤينى » منديلاً كما هو فى الأصل . وذلك لأن التقاليد الاجتماعية القاسية أيام الكلاسيكيين ذوى الذوق المرهف ، لم تكن لتسمح للفرنسيين بعرض منديل امرأة على مسرح (١) .

٣ — كتب النقد والصحف والمجلات :

بدون استيعابها لا يمكن أن يكمل بحث فى صلات الآداب بعضها ببعض ، فيجب تحليل ما بها من آراء ، وفهم ما تحتوى عليه من إشارات ، وتحديد ما ترسم من اتجاهات .

وقد لا نجد فى كتبنا ومجلاتنا ما له صلة مباشرة بالأدب المقارن ، إذ مثل هذه البحوث لم ينضج بعد عندنا حتى اليوم ، ولكن الاطلاع عليها مع ذلك ضرورى فى تحديد اتجاهات العصر وما قد يسودها من تيارات آداب أجنبية ، وفى بيان مدى تذوق القوم لتلك التيارات وأسبابه الاجتماعية والثقافية .

وقد وجدت فى البلاد الأخرى مجلات خاصة بالبحث فى الآداب الأجنبية وصلاتها بالأدب القومى ، مثل « المجلة الإنجليزية » English Review من عام (١٨٢٥ — ١٨٤٠)(٢) .

وقد قام «ڤان تيجم» بدراسة أعداد المجلة الهولاندية المسماة «السنة الأدبية»

---

(١) انظر : Margaret Gilmann: *Othello in French literature*; cf. Guyard: *La Litt. Comp.*, p. 28.

(٢) كانت هذه المجلة موضوعاً لدراسات Kathelein Jones راجع : Guyard: *La Litt. Comp.*, pp. 30-31.

l'Année Littéraire — من عام ١٧٥٤ إلى عام ١٧٩٠ — دراسة طويلة مقارنة في كتاب له صدر سنة ١٩١٧[١] .

وعلى من يريد أن يدرس تأثير الآداب الأوربية في أدبنا الحديث أن يرجع إلى المجلات والصحف بوصفها أساساً هاماً لدراساته .

٤ — أدب الرحلات :

يفسح الأدب المقارن مجالا واسعاً لدراسة أدب الرحلات ، لأنها المعين الذي يستقي منه أهل الأمة معلوماتهم عن الأمم الأخرى . والصورة التي يرسمها أدب الرحلات لأية أمة — صحيحة كانت تلك الصورة أم مشوهة — هي التي تنعكس في قصص الكتاب وفي مسرحيات المؤلفين ، بل وفي عقول الساسة والمفكرين. وما كتبه الرحالة من الأدباء الفرنسيين في مصر كان موضوع دراسة أستاذي «چان ماري كاريه»[٢] J. Marie —Carré — وقد بين في كتابه كيف صور هؤلاء الرحالة مصر ، وكيف تنوعت صورهم لها على حسب ميولهم وثقافاتهم ، كما بين ما كان لهم من تأثير في الإنتاج الأدبي لغيرهم من معاصريهم .

ومن هنا ندرك كيف تفيدنا هذه الدراسات في مكانتنا لدى الشعوب الأخرى ، وفي معرفة مدى تأثيرنا في آدابهم بعاداتنا ونظمنا وتاريخنا ومناظر بلادنا . وكل هذا يعود علينا بالخير في فهمنا لأنفسنا وفي صلاتنا بغيرنا .

وقد يقصد إلى دراسة بلد ما كما هو في أدب الرحالة الذين رحلوا إليه ، أو

---

(١) المرجع السابق ، وقد سبق أن ذكرنا بعض مراكز أدبية خاصة بالبحوث المقارنة ، انظر هذا الكتاب ص ٩١ .

(٢) الكتاب في جزأين ، ويسمى : « الرحالة والكتاب الفرنسيون في مصر » :
Les Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte.

فى الإنتاج الأدبى لأية أمة أخرى . وسنتكلم عن هذا النوع من الدراسات فى الفصل الأخير من هذا الكتاب .

ثانياً — رجال الأدب من مترجمين ووسطاء

١ — المترجمون :

تكلمنا من قبل عن دراسة الترجمة فى ذاتها ، وعنينا بالترجمة تلك التى ليس لأصحابها شهرة خاصة تستوجب دراستهم أنفسهم . فإذا كان المترجم ذا مكانة أدبية تستوجب دراسته ، وجب أن نقوم بتلك الدراسة لنبين تأثيره هو بالإضافة إلى تأثير ما ترجم .

فيجب مثلا أن ندرس أبا المعالى نصر الله وعصره ، لأن ترجمته الفارسية لكليلة ودمنة تختلف كثيراً على الأصل العربى لابن المقفع ، وكان لهذا الاختلاف تأثير كبير فى الأدب الفارسى الحديث . ولم يأت هذا التأثير من الأصل العربى مباشرة ، ولكنه صدر عن ثقافة واسعة للمترجم استطاع بها أن يستهوى قومه بأسلوبه فى الترجمة ، وأن يحملهم على محاكاته ؛ وإن كانت ثقافته هى الأخرى ذات طابع عربى واضح .

ومثل ذلك : « ليتورنور » (١٧٣٦ — ١٧٨٨) Letourneur فقد بدل فى ترجمته الفرنسية لشكسبير ، وللشاعر الإنجليزى « يانج » Young حتى ظهرت شخصيته فى ترجمته واضحة ، وحتى بعدت ليالى « يانج » عن أصلها ، فكأنها خلقت خلقاً جديداً[1] . وقد راجت بطابعها الفرنسى فى آداب أوربا جميعاً . وكان لها فيه تأثير كبير ، بفضل ذلك المترجم ؛ إذ أنه توسع فى معانيها العاطفية التى غذت

(١) انظر : P. Van Tieghem: *La Litt. Comp.*, pp. 160-161.

الحركة الرومانتيكية . وحذف ما يتصل منها بالدين المسيحى[١] . فلا بد من دراسته ، ودراسة التقاليد الاجتماعية والذوق الأدبى فى عصره ، لأنها هى التى حملته على إلباس ترجمته الثوب الفرنسى .

ومثل ذلك أيضاً ترجمة الشاعر الإنجليزى «فيتزجرالد» لرباعيات الخيام ، وتعبيره فيها عن أفكاره هو ، وعن روح القرن التاسع عشر الإنجليزى والأوربى . وبهذه الترجمة راجت هذه الرباعيات فى أدب أوربا وأمريكا كما سبق أن أشرنا[٢] .

٢ — الوسطاء فى الأدب :

قد يقيض لأدب من الآداب رجل أجنبى عنه يعرف به أمته ، ويكون داعية له فيهم . وكثيراً ما تهيىء ظروف الهجرة والرحلات لذلك الداعية الوسيط القيام برسالته فى تعريف قومه بالأدب الذى يدعو إليه . ولا بد أن يكون ذلك الوسيط ذا ثقافة واسعة وأسلوب قوى ، ليترك أثراً فى قومه . ولسنا نعنى بالدعاية أن يكيل له المدح ، بل نعنى بها أن يذيعه وينبه لأهميته ؛ وإن لم يخل كلامه فيه من نقد قد يكون لاذعاً .

ولقد بين « فردينان بلدنسبرچيه » فى كتابه : « الحركة الفكرية فى الهجرات الفرنسية[٣] » ، كيف غذى المهاجرون من الكتاب الفرنسيين الفكر والأدب فى فرنسا ، فقد أدى اكتشاف المسرحية الألمانية إلى زلزلة العقلية الكلاسيكية التى كانت سائدة فى فرنسا قبل الهجرة ، وبفضل هذه الهجرات وجد كتاب « مدام دى ستال » الذى كان إنجيل الرومانتيكيين . وكان من ثمراتها

(١) انظر لتأثير هذه الليالى فى الحركة الرومانتيكية كتابى : الرومانتيكية ص ٢٩ — ٣١

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٠٧ — ١٠٩ .

(٣) F. Baldensperger: *Le Mouvement des Idées dans l'Emigration Française de 1789 à 1815.*

كذلك كتاب « عبقرية المسيحية » و بعض صفحات « مذكرات ما وراء القبر » لشاتوبريان . وتبع الهجرات السابقة تجدد فى الروح الفكرية والسياسية كان مقدمة لما ساد القرن التاسع عشر[١] من حركات .

وخير من يمثل الوسطاء الكاتبان الفرنسيان : « ڤولتير » مكتشف « شكسپير » ، و « مدام دى ستال » التى عرفت الفرنسيين بالأدب الألمانى . وسنخص هنا كلاً منهما بكلمة ، بوصفه وسيطاً بين أدبين :

١ — ڤولتير :

من المعلوم أن « ڤولتير » أقام فى العاصمة الإنجليزية وضواحيها قرابة عامين ، من ١٧٢٦ — ١٧٢٨ . وقد حاول فيهما درس اللغة الإنجليزية . وشاهد بعض مسرحيات « شكسپير » ؛ ولكنه مع ذلك قد تأثر أول ما تأثر بمحادثته مع النقاد الإنجليز عن « شكسپير »[٢]. وقد أعجب بشكسپير ، ولكنه نقده نقداً مراً . فأخذ عليه جهله ، وأنه لا يعرف اللاتينية ؛ كما أخذ عليه أنه بعيد فى مسرحياته عن قواعد الذوق ، وعن وحدة الزمن والمكان ، وأنه يعرض على النظارة مناظر وحشية . وهذا طابع كلاسيكى يعبر عنه « ڤولتير » ذو الذوق الكلاسيكى . وهاك على سبيل المثل بضعة أسطر عن « شكسپير » من رسائل « ڤولتير » الفلسفية :

« شكسپير ذو عبقرية تفيض قوة وخصوبة ، وذو مواهب طبيعية بالغة السمو ؛ ولكنه ليس عنده مثقال ذرة من الذوق . وهو جاهل كل الجهل بالقواعد . . . وقد آن لأفكار ذلك المؤلف العظيم أن تكتسب بعد قرنين

---

(١) انظر : Guyard: *La Litt. Comp.*, pp. 36-39.

(٢) راجع : P. Van Tieghem: *Le Préromantisme*, vol. 3, p. 20.

حقها فى أن يعترف لها بالسمو والإبداع[١] . وتعلمون أن فى مسرحية « عطيل » يغتال زوج امرأته على المسرح ، وتصيح المسكينة حين تهوى صريعة أنها اغتيلت ظلماً . وتعلمون كذلك أن حفارى القبور فى رواية « هملت » Hamlet يحفرون وهم يشربون ويغنون لاهين برءوس الموتى ، فى سخرية ليست بغريبة من مثلهم فى مهنتهم »[٢] .

ولم يتعمق « ڤولتير » فى دراسته « شكسبير » ؛ ولم يقصد إلا إلى آراء يبديها ليظهر بها فضله فى الاطلاع والنقد ، وتبحره فى الأدب . ولكن آراءه كانت ذات أثر عميق فى اكتشاف « شكسبير » فى القارة الأوربية جمعاء ، لمكانته كاتباً ومفكراً ، ولمنزلة اللغة الفرنسية فى عصره . فقد كانت لغة أوربا الثقافية وذات المكانة الأولى[٣] .

٢ — مدام دى ستال :

فى كتابها عن ألمانيا عام ١٨١٤ ، نشرت كثيراً من الأفكار الجديدة على قومها ، وكان مصدرها فيها هو الأدب الألمانى . وكان لهذه الأفكار تأثير أى تأثير فى نشأة المذهب الرومانتيكى وفى الأدب الفرنسى كله . ولنذكر لك بعضها على سبيل المثال : « الفرنسيون أمهر الناس فى ترتيب المعلومات وطريقة التأليف ، ولكن الكتب الأقل ترتيباً توحى بالمشاعر القوية » — « يجب أن نضرب عن « الوحدات الثلاث » صفحاً . إذ أنها عائق فى سبيل المسرحية التاريخية والوطنية ، كما أنها أحد الموانع التى تضحى بالجوهر فى سبيل الإبقاء على العرض . » —

(١) رسائل « ڤولتير » الفلسفية ، الرسالة الثامنة عشرة :
Lettres Philosophiques.

(٢) المرجع السابق ، وهذه الرسائل تم تأليفها عام ١٩٣٤ .

(٣) راجع : P. Van Tieghem: *Le Préromantisme*, vol. 3, chap. I.

« المسرحيات التى ترمى إلى قوة الإحساس واحتدام العواطف خير من تلك التى ترمى إلى دراسة الطبائع وتحليلها » — ولا تدعو « مدام دى ستال » فى كل ذلك إلى تقليد المسرحيات الألمانية تقليداً ، ولكنها ترى أن لقاحاً جديداً من تلك المسرحيات كفيل بأن ينفث فى المسرح الفرنسى روحاً جديدة[١] .

٣ — المجتمعات والنوادى الأدبية :

هذه المجتمعات والنوادى خير منفذ للتيارات الأجنبية ، وخير ممهد لها ومشجع على التأثر بها . وقديماً قام فى إيران ما يشبه هذه النوادى ، فقد كان بلاط الحكام فيها ملتقى العلماء والأدباء ممن يعرفون اللغتين العربية والفرنسية ، فكانوا يناقشون فيها المسائل الأدبية التى تخص آداب هاتين اللغتين . وكانوا ولوعين برؤية عيون المؤلفات العربية مترجمة إلى الفارسية . فكان فى ذلك تشجيع للمترجمين ، وقد ذكر أبو المعالى نصر الله ، مترجم كليلة ودمنة من العربية إلى الفارسية ، أنه تم له ذلك بفضل التشجيع والنصائح التى ظفر بها فى تلك المجتمعات[٢] .

ومن مظاهر ولوع كبار الأدباء فى ذلك العهد بالترجمة من كل من هاتين اللغتين إلى الأخرى — ولوعاً كان ذا قيمة كبيرة فى توثيق الصلات بين الأدبين — ما جرى بين الصاحب بن عباد وبديع الزمان الهمذانى . فقد أراد البديع أن يلتحق بخدمة الصاحب ، وكان البديع على حداثة سنه يجيد نظم

---

(١) كل هذه الأفكار مأخوذة عن كتاب مدام دى ستال : « من ألمانيا » ، الجزء الثانى الفصل الخامس عشر :

Mme. de Staël: *De l'Allemagne*, livre II, chap. 15.

(٢) راجع مقدمة نصر الله لكتابه : كليلة ودمنة ، طبعة طهران عام ١٩٢٨ ص ٧ وما يليها ، ولأجل هذه الاجتماعات من عهد السامانيين ، راجع : يتيمة الدهر للثعالبى ، طبعة القاهرة ١٩٣٤ جـ ٤ ص ٩٥ وفى مواضع متفرقة منه .

الشعر بالعربية ، وله فيه طبع فياض ، فسأله الصاحب أن يترجم شعراً إلى العربية ثلاثة أبيات فارسية من نظم الشاعر الفارسى : منطقى ، وهى :

يك موى بدزديدم ازدو زلفت
چون زلف زدى اى صنم بشانه
چوناش بسختى همى كشيدم
چون موركه گندم كشد بخانه
باموى بخانه شدم ؛ پدر گفت
منصور كدامست ازاين دوكانه ؟[1]

فسأله البديع : أى قافية تريد فى ترجمتها إلى العربية؟ فعين له الصاحب قافية الطاء ، فسأله عن البحر الذى يريد نظمها فيه ، فأجابه : أسرع يا بديع فى البحر السريع ، وهنا بدأ البديع الترجمة مرتجلا ، فقال :

سرقت من طرته شعرة حين غدا يمشطها بالمشاط
ثم تدلحت بها مثقلاً تدلح النمل بحب الحناط
قال أبى : من ولدى منكما ؟ كلا كما يدخل سم الخياط[2]

وفى البيت الأخير كناية عن نحافة المنصور من الحب ، فقد بلغت درجة لم يستطع والده معها أن يميزه من الشعرة ، وهى مبالغة كانت مستملحة فى وقتها .

---

(١) ها هى ذى الترجمة النثرية لهذه الأبيات ، وهى تكشف عن براعة البديع فى ترجمته الشعرية لها : «سرقت شعرة من طرتيك حين كنت تمشطهما يا معبودى ، وجررتها هكذا فى جهد كما تجر النملة حبة بر إلى بيتها ، وحين وصلت إلى المنزل قال أبى : أيكما منصور ؟ ! » ، أى أنه لم يستطع تمييزه من الشعرة لنحافته .

(٢) راجع الكتاب الفارسى : لباب الألباب لمحمد عوفى ، طبعة لندن ، ١٩٠٣ ، الجزء الثانى ص ١٧ .

وفى فرنسا ، مثلاً ، نرى أن أقدم النوادى وهو نادى « رامبوييه » Salon de l'Hôtel de Rambouillet — الذى ازدهر من عام ١٦٢٤ إلى عام ١٦٤٨ — قد سهل نفوذ الآداب الإيطالية والأسبانية إلى فرنسا فى العصر الكلاسيكى[١] . وكان نادى « مدام دى لاسابليير » سبيلا للتأثير العربى فى « لافونتين » كما سنشرح بعد .

وفى القرن الثامن عشر روجت النوادى الأدبية فى فرنسا لتأثير الأدبين الإنجليزى والألمانى فى الأدب الفرنسى ، وبخاصة الأدب الإنجليزى ، وقد مهد ذلك لحركة الرومانتيكيين فى فرنسا[٢] .

ولا يصح أن نغفل هنا ذكر أهم هذه النوادى فى أوربا فى العصر الرومانتيكى ، وهو نادى « مدام دى ستال » فى قصر « كوبيه » Chateau de Coppet على شط بحيرة « چنيف » ما بين سنة ١٧٩٥ وسنة ١٨٢١ ، وقد سبق أن ذكرنا بعض أفكارها وأهمية هذه الأفكار الأدبية[٣] .

هذه هى أهم عوامل انتشار الأدب بين الشعوب ، وهى وإن لم تكن مقصودة بالدراسة لذاتها ، فإن أهميتها تحتم دراستها دراسة دقيقة تمهيداً لدراسة الفروع الأخرى التى هى من صميم الأدب المقارن ، ونأخذ الآن فى دراسة مناهج الأدب المقارن فى بحوثها .

---

(١) راجع مثلا : R. Picard: *Les Salons Litt.*, Chap. 1-4.

(٢) المرجع السابق ص ٢٥٠ — ٢٥٤ وكذا :
P. Van Tieghem: *La Litt. Comp.*, pp. 155-157.

(٣) راجع هذا الكتاب صفحات ٤٦ — ٥٠ ، ١٣٢ — ١٣٣ .

الفصل الثانى

الأجناس الأدبية(1)

منذ كان نقاد الأدب اليونانى — وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو — لا يزال النقاد ، فى الآداب المختلفة على مر العصور ، ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناساً أدبية ، أى قوالب عامة فنية ، تختلف فيما بينها — لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب — ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام ، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التى ينبغى ألا تقوم إلا فى ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبى . وهذا واضح كل الوضوح فى القصة المسرحية والشعر الغنائى ، بوصفها أجناساً أدبية ، يتوحد كل جنس منها على حسب خصائصه ، مهما اختلفت اللغات والآداب والعصور التى ينتمى إليها .

وقد شذ من نقد العصر الحديث « بندِتو كروتشيه » الناقد الفيلسوف الإيطالى المتوفى عام ١٩٥٢ م ، فعنده أن الناقد ينبغى ألا يحفل بسوى عاطفة الشاعر

---

(١) نستخدم هنا التعبير بالأجناس الأدبية ، وهو المرادف لما يسمى بالفرنسية : genres littéraires والألمانية : Litearischen gattungs وبالأسبانية : generos literarios أما فى الإنجليزية فلم يستقر التعبير literary genres إلا أخيراً ، فى أوائل القرن العشرين . وكان النقاد الإنجليز يستخدمون أحياناً كلمة kinds أو species أى أنواع أو أصناف ، وكذلك الحال فى بحوث النقاد فى أمريكا . ولا يزال بعضهم يستخدم — مع الكلمة المستعارة من الفرنسية — الكلمات الأخرى السابقة . انظر :

René Wellek and Austin Warren: *Theory of Literature*, p. 340.

وكذا :

Diccionario de literatura Española, articulo: Generos literarios.

فى صورتها الغنائية . فالمسرحيات والقصص يجب أن تقرأ على أنها مجموعة من نصوص غنائية تشف عن مشاعر فردية . وقيمتها فى تصوير هذه المشاعر . أما الحدث الدرامى وتصوير الشخصيات ، والخلق ، والوحدة الفنية ، وما إليها من الخصائص الفنية للمسرحية أو القصة ، فلا قيمة لها عنده . وهو فى نظرته هذه يمحو الفروق بين الأجناس الأدبية . وقد يكون لآرائه فى ذلك بعض القيمة ، من حيث إنها رد فعل ضد غلواء الكلاسيكيين وتطرفهم ؛ ولكنها بعد ذلك تتجاهل الحقائق الفنية للأدب وتاريخه(١) .

« فإذا كان « فلوبير » [القصصى الفرنسى المشهور] قد انتصر انتصاراً كاملاً فى القصة ، وفشل فشلاً ذريعاً فى المسرحية ، فالسبب فى هذا يجب ألا نبحث عنه فى موهبة « فلوبير » الأدبية الخاصة به ، ولكن فى الطبيعة الخاصة بكل من جنسى القصة والمسرحية . فالمسألة فى فشل « فلوبير » فى المسرحية لا يمكن أن يحلها المرء إلا إذا وقف على الخصائص المعينة التى تتميز بها المسرحية عما سواها »(٢) .

والحق أن « الأجناس الأدبية » لها طابع عام وأسس فنية بها يتوحد كل جنس أدبى فى ذاته ، ويتميز عما سواه ؛ بحيث يفرض كل جنس أدبى نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه ، مهما كانت أصالته ، ومهما بلغت مكانته من التجديد . ولا يستغنى عن الإحاطة بهذه الخصائص الفنية كاتب ولا ناقد من النقاد . «ففكرة « الجنس الأدبى » فكرة تنظيم منهجى لا يمكن

---

(١) انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٣٦٧ — ٣٧٠ والمراجع المبينة بها .

(٢) Albert Thibaudet: *Physiologie de la Critique,* Paris 1930, pp. 167-168.

أن تنفصل عن النقد »[١] .

على أن نلحظ أن هذه الأجناس الأدبية غير ثابتة . فهى فى حركة دائبة بها تتغير قليلاً فى اعتباراتها الفنية ، من عصر إلى عصر ، ومن مذهب أدبى إلى مذهب أدبى آخر . وفى هذا التغيير قد يفقد الجنس الأدبى طابعه الذى كان يعد جوهرياً فيه قبل ذلك . فقد كانت المسرحية فى النقد الكلاسيكى شعراً ، ثم صارت فى العصر الحديث نثراً . وكان للملحمة وزن خاص بها لا ينبغى أن تتعداه فيما يرى « أرسطو » : « والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولى هو أنسب الأوزان للملاحم . ولو أن امرأً استخدم فى المحاكاة القصصية وزناً آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة ، لأن الوزن البطولى أكثرها رصانة وسعة ، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبة والمجازات كل التلاؤم »[٢] . وقد صارت الملحمة بعد ذلك نثراً ، قبل أن تموت فى العصر الحديث[٣] .

وأول من اعتدوا بالأجناس الأدبية أساساً لنقدهم فى القديم هو «أرسطو» . وكان يمتاز عمن سواه بالتوفيق بين الخصائص الفنية التى يذكرها وطبيعة الجنس الأدبى الذى يتحدث عنه ، ثم كان ينظر إلى الأجناس الأدبية وكأنها كائنات حية عضوية تنمو حتى إذا بلغت حد كمالها استقرت وتوقف نموها . يقول أرسطو مثلاً : « ولقد نشأت المأساة فى الأصل ارتجالاً ... ثم نمت شيئاً فشيئاً بإنماء العناصر الخاصة بها . وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة »[٤] .

---

(١) المرجع السابق ص ١٦٤ .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، ٩ ، ١٤ ، ب ، س ٣٢ — ٣٥ .

(٣) انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٤٠٤ — ٤٠٥ .

(٤) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٩ ا س ٩ — ١٦ .

وفى تمييز الأجناس الأدبيه تراعى خصائص مختلفة . فبعض هذه الخصائص يرجع إلى الشكل ، من إيقاع ووزن وقافية ، ومن بنية خاصة فى ترتيب أحداث العمل الفنى (الوحدة العضوية) ؛ ومن حجم هذا العمل وطوله أو قصره (كما فى القصيدة والمسرحية ، ثم القصة مثلا) ؛ ثم من الزمن الذى يشغله موضوع العمل الفنى ، فهو يختلف عند القدماء بين الملحمة التى يمتد طولها أكثر مما قد تمتد المسرحية[1] ، إذ كانت المسرحية خاضعة لوحدة الزمن المحدودة بما[2] حدده الكلاسيكيون . وبعض هذه الخصائص يرجع إلى المضمون فى صلته بالصياغة الفنية . فأشخاص المأساة عند « أرسطو » وعند الكلاسيكيين من الملوك والنبلاء والأبطال ، على حين موضوع الملهاة الأشخاص العاديون ، أو أهل الطبقة الوسطى فى شئون حياتهم اليومية ؛ ثم إن الهجاء أو المهزلة Farce يتجه إلى سواد الشعب ، ويلحق بذلك اتباع لغة خاصة يراعى فيها ما يليق decorum ، وأسلوب مختلف كذلك . وكان يراعى عند الكلاسيكيين وحدة الشعور المثار فى الجنس الأدبى . فالضحك للملهاة ، والخوف والرحمة فى المأساة مثلا . والأجناس الأدبية عند الكلاسيكيين والقدماء محددة فى كل ذلك تحديداً لا يختلط فيه بعضها ببعض ، ولا يجور بعضها على بعض . وقواعدها شبه أوامر فنية يلقيها الناقدون ، ويتبعها الشعراء والكتاب المنتجون .

وأما فى العصر الحديث فقد تغيرت النظرة إلى هـذه الأجناس الأدبية . فأصبحت دراستها ذات طابع وصفى . فليست هى بأوامر عملية فنية مرسومة لدى المؤلفين ، ولكنها شروح وتعليل لا يحددان العمل الفنى تحديداً تحكمياً ،

---

(١) أرسطو : فن الشعر ، فصل ٢٤ .

(٢) هى وحدة الزمن عند الكلاسيكيين ، وقدرها ٢٤ ساعة أو ست وثلاثون ساعة ، ويطول التفصيل فى بيانها هنا ، ولم نقصد إلى سوى ضرب مثل من الامثلة .

ولا يحصرانه حصراً تلقائياً . وفى هذه النظرة الوصفية العلمية يمكن أن يختلط جنس أدبى بجنس أدبى آخر ليؤلفا جنساً جديداً ، كما فى المأساة اللاهية . و يظل الباب على مصراعيه لخلق أجناس أدبية جديدة . فالأجناس تمثل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية يكون الكاتب على بينة منها ، ولكنه قد يطوعها لأدبه أو يزيد فيها ؛ وهى دائماً معللة مشروحة لدى القارىء الناقد .

والدراسات فى الأجناس الأدبية — على هذا النحو — تكشف عن نمو الأدب ، واطراد نموه ، من داخله ؛ وتكشف كذلك عن كيفية تقويم الأدب فى ظل الاعتبارات الاجتماعية المرتبطة حتما بالأصول الفنية . فنحن لا نعد الجنس الأدبى جنساً بموضوعه ، أى أننا لا نقول أبداً : القصة الدينية أو السياسية ... مثلا ؛ لأننا نعتد أولا بالأسس الفنية التى قد ترتبط بمعان وموضوعات اجتماعية . ولذا عددنا القصة التاريخية والريفية من الأجناس الأدبية ، لأن كلا منهما قد نشأ فى كنف الرومانتيكية ، فكان لكليهما طابع فنى خاص[١] .

ثم أصبح من المسلم به أن هذا النمو للأدب من خلال الأجناس الأدبية قد أدى إلى استدامة هذه الأجناس فى ثنايا الآداب المختلفة ، كما أدى إلى قيام صلات فنية تبعتها سمات اجتماعية فى القرون المتعاقبة . وقد كشفت الدراسة العلمية الوصفية لهذه الأجناس الأدبية عن قيام صلات أدبية دولية لها أثرها وخطرها . ودراسة « برونتيير » فى هذا الجانب صحيحة فى جوهرها ، إذا تجنبنا ما وقع فيه من أخطاء سبق أن نبهنا إليها[٢] . ونظرته إلى حركة الجنس الأدبى وتطوره وانتقاله من أدب إلى أدب صحيحة فى عمومها ، على الرغم من خطئه العظيم فى تطبيقها ، وعلى الرغم من جفاف آرائه باتباعه حرفية العلم لا روحه[٣] .

(١) انظر R. Wellek and Austin Warren: *Theory of Literature,* pp. 240-247.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٧٦ — ٧٨ .

(٣) انظر A. Thibaudet: *Physiologie de la Critique,* pp. 168-169.

هذا ، وقد تنشأ الأجناس الأدبية طبيعية فى الآداب القومية ، دون استعانة فى نشأتها بآداب أخرى . ولكنها حين تنهض وتنضج فنياً ، استجابة لحاجات المجتمع الفنية والفكرية ، تستمد عادة أكثر عوامل نموها ونهوضها من الآداب الأخرى ، بفضل العباقرة المتبحرين من أهل اللغة . فمثلا وجدت القصيدة العربية فى الأدب الجاهلى ، بطابعها التقليدى المعروف الذى لم تتوافر لها فيه وحدة الموضوع ولا الوحدة العضوية . وإنما كان لها آنذاك نوع من وحدة الربط عن طريق التداعى النفسى فى خواطر الجاهلى على حسب تجاربه فى البادية . فهو فى طريقه إلى الممدوح يمر بالأطلال ، أو يعوج عليها ليراها ، ويبكى بها ذكرياته العزيزة ، ويرى فيها صور عواطفه الماضية . ثم يصف ناقته ورحلته عليها ، وما عانى أو رأى فى طريقه ، ليصور ما بذل من جهد فى شد الرحال إلى الممدوح ، ثم يضفى عليه الفضائل التى يستطيع بها نيل حظوته ، كى يظفر بالنوال منه بتحمل المشاق فى سبيل الرحلة إليه ، وبتغنيه بفضائله[(١)] . ثم صار هذا الطابع للقصيدة تقليدياً بعد أن فقد دواعيه البدوية التى كانت تبرره نوعاً من التبرير عند الجاهليين . ولم يتغير نظام القصيدة تغيراً فنياً عميقاً حتى العصر الحديث . وفيه تحولت القصيدة فى أدبنا المعاصر إلى تجربة أدبية تتوافر لها الأصالة الفنية فى تعبير الشاعر عما يشعر به أو يؤمن به ، فى صور أصيلة غير تقليدية ، وفى وحدة فنية ، فيها تتمثل الصور حية عضوية . وتبع ذلك أن البيت لم يعد وحدة القصيدة ، بل صارت الصور مترابطة متآزرة فى الوحدة العضوية العامة . وقد أفدنا فى ذلك من المذاهب الأدبية الحديثة منذ الرومانتيكيين . بل إن البنية الفنية ، لإيقاع

---

(١) انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الفصل الثانى من الباب الثالث ؛ ثم انظر ثلاث مقالات لى فى نفس الموضوع فى « المجلة » أعداد يوليه وأغسطس وسبتمبر ١٩٥٩ ، وسنوالى بحوثنا فيها تباعاً . وسنتحدث عن نواحى هذا التجديد العامة فى المذاهب الأدبية وأثرها فى أدبنا فى الفصل السادس من هذا الباب .

القصيدة ووزنها وقافيتها ، قد نالها تغير كبير فى شعرنا المعاصر ، أخذنا أسسه الأولى عن الرمزية ، ومزجناه فى المضمون بالاتجاه الواقعى . وفى هذا كله تلاقت فى شعرنا الحديث تيارات عالمية ، فنية وفلسفية واجتماعية ، لا بد للباحث أن يقف عندها ، ليميز الخيوط الدقيقة فى نسيجها الفنى (١) .

وقد ينشأ الجنس الأدبى فى الأدب القومى بفضل تأثره بالآداب الأخرى ، مثل المسرحية ، ومثل القصة فى معناها الفنى فى أدبنا العربى . فقد نشأتا فيه وتطورتا ، واحتلتا فى الأدب العربى مكانة تضاءلت بالنسبة لها مكانة الشعر الغنائى الذى كان يشغل جل ميدان الأدب العربى قبل العصر الحاضر ، كما كاد يكون مشغلة النقد العربى القديم كله .

ودراسة الأجناس الأدبية ، من هذا الجانب ، تقفنا على المصادر الفنية لأجناس أدبنا القومى ، وتفتح آفاقاً فسيحة للنقد ، ثم للاقتداء والخلق ، ولتوجيه الأدب القومى وجهة رشيدة .

ويتبع دراسة الأجناس الأدبية دراسة وصفية شاملة أن نتعرض للصور الفنية المرتبطة ارتباطاً تاماً بالأجناس الأدبية فى وحدتها وخصائصها . وما الأسس العامة للأجناس الأدبية إلا وسائل تصوير تتصل بوحدة العمل الفنى ، وتقوم — إذا أحكمت أصولها — مقام الحجة والإقناع فى المنطق . و بمقتضاها نحكم على وسائل التصوير أو الصياغة الجزئية فى داخل الوحدة الفنية لكل جنس أدبى .

وفى مجال هذا التصوير الفنى فى معنييه العام والخاص السابقى الذكر ، تتعاون الآداب ويغنى بعضها بعضاً ، ويستمد بعضها من بعض . ونبين هنا

---

(١) انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٢٤٢ — ٢٤٣ والمراجع المبينة به .

ضروب هذا التعاون ، وتمثل لوجوهه المختلفة . وهى — كما يتضح مما سبق — تخص أولا : الأجناس الأدبية ، وثانياً : صور الصياغة فى عروض الشعر والقافية ؛ ثم الصياغة الفنية لصور الأسلوب الجزئية .

— ١ —

الأجناس الأدبية

إذا تتبعنا أشهر الأجناس الأدبية لندرسها فى نواحيها المقارنة ، وجدناها قسمين : قسم كان يعالج أصلا فى الشعر فى الآداب الأوربية ، وآخر يعالج أساساً فى النثر . ومن القسم الأول الملحمة والمسرحية ، والقصة على لسان الحيوان . ومن الثانى القصة ، والتاريخ فى طابعه الأدبى ، والحوار أو المناظرة ، ونعالجها الآن على هذا الترتيب ، مبتدئين بالأجناس الأدبية التى تعالج فى أصلها شعراً .

١ — الملحمة :

الملحمة — من حيث إنها جنس أدبى — هى قصة بطولة تحكى شعراً تحتوى على أفعال عجيبة ، أى على حوادث خارقة للعادة . وفيها يتجاور الوصف مع الحوار وصور الشخصيات والخطب ؛ ولكن الحكاية هى العصر الذى يسيطر على ما عداه . على أن هذه الحكاية لا تخلو من الاستطرادات وعوارض الأحداث . وفى هذه تفترق الملحمة عن المسرحية والقصة افتراقاً جوهرياً[١] . وذلك أن الملحمة لم تزدهر إلا فى عهود الشعوب الفطرية ، حين كان الناس يخلطون بين الخيال والحقيقة ، وبين الحكاية والتاريخ[٢] . بل كانوا يهتمون بمغامرات الخيال

---

(١) انظر : أرسطو : فن الشعر ، فصل ٢٤ ، ٢٦ .

(٢) انظر : Lamartine. *Jocelyn*, Préface.

أكثر مما يهتمون بالواقع . على أن الخيال الجامح كان يعيش فى وفاق تام مع العقل لذلك العهد ، إذ أن سهولة الاعتقاد فى ظل الحياة الفطرية كانت توفق بين العقل و بين ظهور الأرواح والجن ، وتدخل الملائكة أو الشياطين فى شئون الناس . فكانت أعجب حوادث «أوديسيا»(١) هوميروس ، مثلاً ، مطابقة — فى خيال اليونانى — للتجارب التى يمكن أن يقوم بها ملاح يخوض البحار ، ويتعرض

---

(١) «أوديسيا» هى ملحمة هوميروس الثانية بعد «الإلياذة» . وتعد أكمل مثل الملاحة القديمة ، لأن «هوميروس» فاق فى ملاحمه جميع شعراء اليونان ، كما يرى «أرسطو» (فن الشعر ١٤٥٩ ب ، س ١١ — ١٦) . وموضوع ملحمة «أوديسيا» هو عودة «أوديسيوس» Odusseus ، وهو «يوليسس» Ulysses من حرب «طروادة» ، بعد انتهائها بعشر سنين . والحوادث التى تعرضها هذه الملحمة تستغرق ستة أسابيع (لتتوافر لها الوحدة كما يرى أرسطو : فن الشعر فصل ٢٤) . وكان قد رجع كل من بقوا أحياء بعد معركة «طروادة» ، أو ظن أنهم ماتوا ، إلا «أوديسيوس» الذى منعته الإلهة «كاليبسو» Calypso من مغادرة جزيرة «أوجوجيا» Ogygia (Ogugia) سبع سنين . وفى غيبة «أوديسيوس» تنافس مراء جزيرة «إتاكا» على الحظوة لدى أمرأة «أوديسيوس» المسماة : «بنيلوب» Penelope ، فكانت هذه تتعلل لهم بأنها يجب أن تتم أولا عمل كفن لوالد «أوديسيوس» وهو «لايرتيس» Laertes ، ولكنها كانت تنقض ليلا غزلها الذى نسجته نهاراً . ويذهب «تليماخوس» Telemachus ابن «أوديسيوس» يسأل العائدين من حرب «طروادة» عن أخبار والده ، فلا يظفر بشىء ، ويدبر له المتنافسون على أمه مكيدة حتى لا يرجع . ويأمر الإله «زيوس» بإطلاق سراح «أوديسيوس» . وتصادفه فى عودته مخاطر كثيرة ، قبل إطلاق سراحه وبعده ، ويقصها على «ألكينوس» والد الأميرة «نوزيكا» وحاكم جزيرة أسطورية تسمى «سخيريا» Scheria . ويهدى هذا الحاكم «أوديسيوس» سفينة يعود بها إلى جزيرته «إتاكا» متنكراً فى زى شيخ متسول . ويتعرف الأب على ابنه «تليماخوس» الذى قد نجا من المكيدة المدبرة له ، ويتعاهدان على التخلص من أمراء الجزيرة المتنافسين على «بنيلوب» . ويدخل «أوديسيوس» قصره متنكراً ، فيكون كلبه «أرجوس» (Argos) أول من يتعرف عليه ويموت على قدميه . وتعد «بنيلوب» بالزواج ممن يستطيع أن يصيب الهدف بقوس كان عندها لأوديسيوس . فيكون «أوديسيوس» هو الذى يصيب الهدف . ويقضى «أوديسيوس» — بعد تعارفه بامرأته — على جميع منافسيه فيها ، بمساعدة ابنه وأتباعه ، ويتعارف «أوديسيوس» على أبيه «لايرتيس» . ويحاول أقارب المتنافسين الانتقام من «أوديسيوس» . ولكن الأب وابنه وأتباعه يصدونهم . وتتدخل الإلهة «أثينا» لوقف الدماء وإقرار السلام .

لعرائسها وعواصفها . وهذا هو الذى سوغ مثل هذه العجائب فى الملاحم عنصراً جوهرياً فيها .

وهذا العنصر قد يكون تغنياً بآيات بطولة أسطورية ، وقد يكون تغنياً بمعجزات تتصل بعقيدة الشعب . وما الأساطير إلا الصورة الفطرية الساذجة لعقائد القدماء . ومحور البطولة أشخاص وطنيون ، أسطوريون ، أو من المصطفين من أبطال العقائد الدينية . وللملحمة فى أبطالها وحوادثها[١] أصول تاريخية ؛ ولكنها تختلط بالأساطير والخرافات لذلك العهد الذى لم تقم فيه حدود فاصلة بين الحقائق والخيالات . وفى الملاحم يتغنى الشعب بماضيه وعجائب هذا الماضى ، على أنه الصورة المثلى التى يحل فيها الشعب آماله ومثله العليا ، إرضاءً لعقائده ونزعاته . وقد كانت هذه المثل العليا فى تلك العهود الفطرية الإقطاعية مكانها الماضى لا المستقبل . والفرد هو محور هذه المثل والنزعات ، أما الشعب فلا وزن له بجانب الأبطال فى ذلك الشعر الإقطاعى ، فهو يمثل التابعين لركب الأبطال . ولا يذكر إلا فى صدد شرح ضحايا الحرب التى يشنها البطل فيسحقُ بها من سواه من الطغام . وهذا أوضح ما يكون فى الملاحم الأولى الفطرية . أما فى الملاحم المسيحية فيبدو الشعب فى صوره الطبيعية ، ولكن على أنه تابع يقوم برسالته الخاصة بعقيدته أو تجاه الأبطال من سادته[٢] .

وهؤلاء الأبطال مصورون ، جسمياً أو نفسياً ، فى صور بسيطة ساذجة قوية

---

(١) حرب « طروادة » لها أصل تاريخى ، وهى موضوع « إلياذة » هوميروس ، وهزيمة مؤخرة جيش « شارلمان » صحيحة تاريخياً ، وهى نواة ملحمة « أغنية رولان » La Chanson de Roland

(٢) انظر J. Suberville: *Théorie de l'Art et des Genres Littéraires,* pp. 242-243

جافة ، وتغلب عليها صفة ملازمة ، تظل بمثابة كنية لهم . ففى « ألياذة »(١) « هوميروس » تذكر دائماً « هيلين » ذات الحزام العميق ، و « أخيليوس » ذو الأقدام السريعة الخطى ، و « هكتور » ذو البيضة النحاسية الحمراء و «أجا ممنون» راعى الشعوب . وفى « أوديسيا » : « نوزيكا » ذات الأذرع البيضاء . . . ويقرب هؤلاء الأبطال من مصاف الآلهة ، كما ينزل الآلهة إلى منزلة

(١) موضوع الإلياذة غضب « أخيليوس » لما لحقه من إهانة على يد « أجا ممنون » القائد العام لليونانيين فى حصارهم « طروادة » ونتائج هذا الغضب . وتبدأ حوادث « الإلياذة » فى السنة العاشرة من حصار «طروادة » ، ذلك الحصار الذى كان سببه هرب «هيلين» اليونانية وزوج « منلاوس » ، مع « باريس » الطروادى . فى هذا الحصار يبدو الآلهة منقسمين على أنفسهم . ويتبادلون الشتائم فيما بينهم . ويرتشون . وبعضهم يساعد اليونانيين . وبعضهم الآخر يساعد الطرواديين . تبدأ حوادث الإلياذة بأن يأسر «أجا ممنون» بنت قسيس للاله « أبولو » اسمها « كريزيس » Cryseis . ولهذا يتفشى الطاعون فى جيش اليونان . ويقبل «أجاممنون » أن يرد الأسيرة ، على شرط أن يأخذ مكانها « بريزيس » أسيرة « أخيليوس » . فيغضب « أخيليوس » ، وينسحب مع جنوده وصديقه « باتروكلوس » من الحرب . فيضعف جيش اليونانيين على الأثر . ويهزمون . ويعترف « أجا ممنون » بخطئه ، ويرسل الرسل لمصالحة « أخيليوس » الذى يرفض ، لأنه أبغض هذه الحرب الطويلة الأمد ، ويعلن أنه سيبحر غداً مع أتباعه إلى أوطانهم ، ولكنهم يبقون على نصيحة الإلهة « آتينه » Athena . وتتوالى هزائم اليونانيين . ويخجل « باتروكلوس » ، فيستأذن « أخيليوس » فى الاشتراك فى الحرب مع جنده ، فيأذن له «أخيليوس» ، ويعيره سلاحه . ويهزم الطرواديون على الأثر . ولكن « باتروكلوس » يقتل على يد « هكتور » . فيندم « أخيليوس » على استسلامه لغضبه . وتأخذه سورة الانتقام لصديقه . فيصالح « أجا ممنون » . ويشترك فى الحرب للانتقام من « هكتور » الذى قتل صديقه . فيقتل « هكتور » ويمثل بجثته . ويأتى إليه « بريام » ملك الطرواديين الهرم ، ويرجو منه أن يسلم جثة ابنه « هكتور » ، وكانت قد بلغت الوحشية من « أخيليوس » أنه اعتزم أن يرمى بتلك الجثة للكلاب . ولكن سرعان ما يرق « أخيليوس » على شفاعة هذا الأب الهرم ، ويسلم إليه جثة ابنه . وفى الملحمة صورة وافية لحياة الطرواديين فى الحصار وما يسود المحاربين من روح الفروسة . ومن المناظر الرائعة فيها منظر « هكتور » يودع امرأته : « أندروماك » ، ويداعب طفله قبيل ذهابه إلى الحرب ذهاباً لا رجعة منه ؛ وكذا صورة « هيلين » نادمة على ما جرت من ويل على قومها ؛ وكذا « بريام » الشيخ وامرأته « هيكوبا » ، وقد حرما أولادهما الواحد بعد الآخر ، ثم فجيعتهما بموت « هكتور » والشفاعة فيه .

الناس . و يتجلى الإحساس بالطبيعة في تجسيمها في صور ألوهية مقدسة . (فالصاعقة هي صورة «چو بيتر» ، والبحر «نبتون» Neptune ، والنار «ڤولكان» vulcain والحب «ڤينوس» ، والإلهام « أپولون » . . . وتتعدد الآلهة على هذا النحو حتى يبلغ عددها في روما — فيما بعد — ثلاثين ألفاً[1] !!) وما هي إلا رموز لقوى الطبيعة المختلفة .

وقد انتقل هذا الجنس الأدبي ، بخصائصه وطابعه السابق ، من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني . وسبق أن أشرنا إلى أن الرومانيين حاكوا اليونانيين في الأجناس الأدبية التي بها نما أدبهم وازدهر . وبهذا الطابع في البطولة والأساطير ، وعجائبها الوثنية الفطرية ، تأثر شاعر اللاتينيين « ڤرجيل » (٨٩ — ١٩ ق . م) في ملحمته التي عنوانها « الإنيادة »[2] . وقد نظمها

---

(١) انظر : J. Suberville: *Théorie de l'Art...*, pp. 244-245.

(٢) ملحمة Aeneïd (Aeneis) وموجز موضوعها أن « أينياس » الطروادي نجا من طروادة مع بعض أتباعه ، بعد أن دمرها اليونانيون بوساطة حيلة ، هي صنع حصان خشبي كبير اختبأ فيه المقاتلون ، وأوهموا الطرواديين أنهم راحلون ، ففتحوا متاريسهم ، فانقض عليهم الجنود المختبئون ، وفتكوا بالطرواديين ليلا . ويستيقظ « أينياس » بعد أن رأى في الحلم صورة « هكتور » ، فيشهد مصرع « پريام » الشيخ ، ويحمل والده ، ويأخذ بيد ابنه ، وتتبعه امرأته ، يتسللون في الظلام . وبعد سفر ومغامرات في البحار استمرت ست سنين ، كان على وشك الوصول بسفنه إلى إيطاليا . ولكن الالهة «جونون» Junon سلط على سفنه ريحاً فيغرق بعضها ، وينجو بعضها الآخر ، ويرسى على شواطىء «ليبيا» . وهناك في « قرطاجنة » يتعرف على الملكة « ديدون » ، ويقوم بينهما حب ، على أثر إرسال الإلهة « ڤينوس » لإله الحب « كوبيدون » إلى الملكة في صورة ابن « أينياس » المسمى « أسكانيوس » — وبعد الاستجابة لداعي الحب بينهما ، يرحل « أينياس » بناء على نصيحة « چوپيتر » ، تاركا « ديدون » يائسة ، تقتل نفسها ، وتلعن البطل . ويذهب « أينياس » في طريقه إلى إيطاليا . وأهم ما يصادفه في مدينة « كوميه » Cumae أنه ينزل في كهف الكاهنة La grotte de la Sibylle ، حيث تتنبأ له بمغامرات وآلام جديدة . ثم يزود بغصن مقدس ذي أوراق ذهبية ، ويقدم قرباناً للالهة « پروزرپين » Proserpine وزوجها «پلوتون» Pluton الحاكمان على الدار الآخرة les Enfers ، فينزل إلى العالم الآخر تحت =

الشاعر فى السنين العشر الأخيرة من حياته . أى بعد أن استقر سلطان الإمبراطور الرومانى « أوغسطس » على أثر موقعة أكتيوم . وهى ملحمة وطنية ، غايتها الإشادة بأصل الإمبراطورية الرومانية على حسب الأسطورة القائلة بأن «أينياس» بعد سقوط طروادة — وهو من أصل طروادى — يخرج منها مع بعض أتباعه ليؤسس الإمبراطورية الرومانية فى «روما» فى القرن الثامن قبل الميلاد . وموضوع ملحمة « الإنيادة » هو وصول البطل إلى إيطاليا لتأسيس الأمبراطورية . وهى مؤلفة من اثنى عشر جزءاً ، تنقسم بدورها إلى قسمين كبيرين : أولهما يحكى أسفار البطل « أينياس » حتى وصوله إلى إيطاليا ، وهى محاكاة فنية دقيقة لأوديسيا « هوميروس » (وهذا القسم يشمل الكتاب الأول إلى السادس) ؛ والقسم الثانى (من الكتاب السابع حتى الثانى عشر) يحكى حروب « أينياس » وتغلبه على مناوئيه فى منطقة « لاسيوم » ، وتأسيسه لأمبراطورية الرومان ، وهى محاكاة للالياذة .

و « ڤرجيل » فى ملحمته السابقة ، لا يرتفع إلى مستوى « هوميروس » فى

= الأرض ، فيصادف ربان سفينة الموتى التى تنقلهم إلى العالم الآخر ، ويسمى هذا الربان « كارون » Carron ، ويسير معه عبر نهر « ستيكس » ؛ و يلقى كذلك الكلب الوحشى ذا الحلاقيم الثلاثة « كيربيروس » cerberos (Kerberos) الذى يمنع الموتى من الرجوع للدنيا . وهناك يلتقى بمن لم يدفنوا من الموتى والمنتحرين ، ويراهم يطالبون بأن يدفنوا ، ويرى فى حقل الدموع موتى الحب ، وبينهم « ديدون » التى لا تصغى إلى رجائه وتوسله إليها أن تسامحه ؛ ثم يرى الأبطال الذين سقطوا فى ميادين الحرب ... ويلقى بعد ذلك بالغصن المقدس الذى جعله يعبر نهر « ستيكس » . ثم يذهب إلى مقام النعيم Elysium ، وهناك يلتقى بوالده « أنشيزس » Anchises الذى يقدم له الأرواح التى ستهبط للدار الدنيا ، ومنهم العظماء الرومانيون من سلالته . ثم يعبر ذلك العالم مع الشاعر «موزيوس» الذى كان يصحبه فى رحلته ، ويترك الباب العاجى الذى يفصل ذلك العالم من عالمنا ، حيث تنطلق منه الأحلام الخيالية لعالم الناس (ربما كان هذا إيحاء من الشاعر بأن ما وصفه ليس سوى حلم) — وبعد ذلك يحكى الشاعر مغامرات بطله فى إيطاليا وكيف تغلب على أعدائه حتى استقر له الأمر والملك .

ملحمتيه الخالدتين السابقتي الذكر ، لا من حيث الوحدة ، فإن حب « ديدون » لا يرتبط ارتباطاً قوياً بالحدث ؛ ولا من حيث ترتيب الأفعال وتقدم الحدث ؛ فإن الكتب الأولى الستة أقوى أهمية من الكتب الستة الأخيرة ، خلافاً لما هو مألوف من نمو الحدث كلما تقدمت الملحمة ، كما « في هوميروس » ؛ ولا من حيث قوة التعبير وحرارة الصياغة ؛ إذ أن « هوميروس » في هذه المجالات سيد شعراء الملاحم الأقدمين غير منازع . وعلى الرغم من ذلك ، فإن المشاعر التي يصفها « ڤرجيل » في شخصياته أرق وأقل قسوة وسذاجة من الصفات التي يصور بها « هوميروس » شخصياته . والديانة في ملحمة « ڤرجيل » أكثر روحية وسموا . ثم إن عجائب العالم الآخر والرحلة إليه مما امتاز بها « ڤرجيل » أكثر من « هوميروس » . فهي أقرب إلى عجائب العالم المسيحي الأخروي . وقد ترجمت ملحمة « الإنيادة » ترجمات مختلفة في أوروبا طوال العصور الوسطى المسيحية . ويضيق المقام هنا عن ذكر هذه التراجم الكثيرة ؛ ولكن الذي يهما هنا أن هذه الملحمة كانت أساساً لتطور جنس الملاحم .

فنشأت الملحمة الدينية ذات الطابع الرمزي الإنساني ، ممثلة في « الكوميديا الإلهية »[1] للشاعر الإيطالي الخالد : « دانته » (١٢٦٥ — ١٣٣١) — وهي

---

(١) La Divina Commedia ، وكان « دانته » قد سماها « الكوميديا » فحسب ؛ ثم أضيف وصف « الإلهية » بعده في طبعة عام ١٥٥٥ — ويرجح أن الشاعر بدأ في نظمها حوالي عام ١٣٠٧ ، واستمر في نظمها سنين كثيرة يصعب تحديدها . والملحمة مكونة من ثلاثة أجزاء : الجحيم ، والمطهر ، والجنة الأرضية والسماوية . وكل جزء مكون من ثلاث وثلاثين نشيداً ، مع مقدمة في نشيد واحد . فالملحمة إذن مكونة من مائة نشيد . والجحيم هو مملكة الظلمات ، و « وادي المهاوي الأليم » ، حيث يهوى الإنسان الذي لا يحيا حياة الحكمة والفضيلة في معناها الإنساني والاجتماعي . وهذا الجحيم في باطن الأرض ، في أبعد مكان من الله ، حيث تسقط الأرواح كالأوراق الجافة فارقت غصونها ، وتركت إلى ثقلها المادي ، إلى طبيعتها الأرضية حين لم تحاول الارتقاء روحياً . ويرحل إليها « دانته » مع « ڤرجيل » رمز الحكمة الشعرية . =

فريدة فى نوعها ، تخالف ملحمتى « هوميروس » مخالفة تكاد تكون تامة فى موضوعها ، وفى رمزيتها . فهى دينية الطابع . وموضوعها الرحلة إلى العالم الآخر . يصف « دانته » فيها ما لا يرى . ولكن « دانته » يقرب ذلك العالم من عالمنا فى الشخصيات التى تسكنه وفى وصف أخلاقها . إذ يرى فيه معاصريه وسابقيه من الناس ، و بخاصة من مواطنيه الذين يعرفهم ، فى فضائلهم ورذائلهم . ولذلك نرى للملحمة — على الرغم من طابعها الغيبى — طابعاً واقعياً يصف فيه « دانته »

= ويصلان معاً إلى الدائرة الأولى أو الطبقة الأولى ، وممن يقيمون فيها العلماء والشعراء الذين ساعدوا على رقى الإنسانية ، ولكنهم ليسوا من المؤمنين . ومنهم « ڤرجيل » ، وابن سينا ، وابن رشد . وفى الدائرة الثانية المترفون تدور بهم عاصفة دائبة لا تهدأ . وفى الثالثة الشرهون بطونهم إلى الأرض يفترسهم الوحش ذو الحلاقيم الثلاثة . . وفى الرابعة البخلاء والمترفون ، يدحرجون الصخور وهم يتشاتمون . وفى الخامسة الغضوبون يمزق بعضهم بعضاً بأسنانهم فى وحل مستنقعات نهر « ستيكس » . وفى السادسة الملحدون والمتكبرون . وفى السابعة يعاقب المتمردون والجبابرة والسفاكون . وفى الثامنة وهى منطقة « الحفر اللعينة » [Malboge] سجن الغاشين ، والمتملقين والمزيفين ، والخائنين لأوطانهم وأهليهم . وفى الدرك الأسفل الشيطان فى أبعد منطقة من الله . وهى منطقة الزمهرير .

والمطهر جبل فى الأرض مرتفع ، مقابل لمنطقة الجحيم ، وهى مركز الأرض . وفى المطهر المذنبون يكفرون عن سيئاتهم ، ولكنهم يختلفون عن سكان الجحيم ، بأنهم تائبون . ولذلك لديهم الأمل فى النجاة . وكلما نجت روح من أرواح المطهر ، انطلقت إلى عالم الخلد . فيهتز الجبل كله ، ويصبح الجميع يمجدون الله . والمطهر ذو سبع دوائر أو مناطق .

وفى قمته الجنة الأرضية ، حيث تظهر « بياتريتشه » Béatrice حبيبة الشاعر فى الطفولة ، وكان قد أحبها حباً خالصاً طاهراً خالداً . ويترك الشاعر صاحبه « ڤرجيل » ليصحب « بياتريتشه » فى السموات السبع ذات الكواكب المتحركة ، ثم السماء الثامنة ذات النجوم الثابتة ، وهى عرش الله ، حولها تسع دوائر من لهيب ، فيها جوقات الملائكة تسبح بحمد الله وعظمته ، فى ألوان ومناظر تبهر . ثم السماء العاشرة ، أرفع منطقة تسكنها الأرواح الخالدة ، ضياء خالص Empyrée . وهناك الأرواح فى ثيابها كأنها أوراق « الوردة السماوية » الخالدة ويرى الشاعر هذه المملكة السماوية مسكونة بالخالدين المؤمنين الذين يتذوقون من النعيم الخالد على قدر ما يطيقون ، على الرغم من درجاتهم المختلفة ، حتى يفنوا عن أنفسهم فى الحب والجمال الخالص . ويصعد الشاعر مع حبيبته « بياتريتشه » رمز الحب والجمال الخالص ، ويشغل عنها ، بعد أن أوصلته بحبها الطاهر إلى درجات الأطهار المحبين لله .

عالم العصور الوسطى ، حروبه وعقائده ، وأخطاءه ، يسود ذلك كله طابع ذاتى فى وصف بغض الشاعر للنقائص والرذائل الاجتماعية ، وحبه للفضائل وسمو الخلق . ويظهر ذلك فيما يكيل من سباب أو يصوغ من تمجيد . هذا إلى أن « دانته » كان يقصد من وراء هذه الملحمة إلى غايات رمزية ، أشار إليها فى إهدائه هذه الملحمة إلى صديقه : « كان جراندیه دیلا سكالا » Can Grande della Scala ، إذ يقول فى هذا الإهداء : « يجب أن يعلم أن معنى هـذا العمل الأدبى [يقصد ملحمته : الـكوميديا الإلهية] ليس بسيطاً ، ولـكنه متعدد . فالمعنى الأول هو المعنى الحرفى ، والمعنى الآخر يختفى وراء الحروف : وهو المعنى الرمزى أو الخلقى . فموضوع هذا العمل — فى معناه الحرفى — هو حال الأرواح بعد الموت ، لأن هذه هى المسألة التى يدور عليها كل هذا الشعر . ولـكن الموضوع — فى معناه الرمزى — يعالج فيه الشاعر جحيم هذا العالم الذى نجو به كأننا مسافرون ، مع ما لدينا من قدرة بها نستحق الخير أو نحرمه . فموضوع هذا العمل الأدبى إذن هو الإنسان ، بما فيه من فضائل أو رذائل ، بوصفه خاضعاً للعدل الإلهى المثيب المعاقب »(١) .

وفى ضوء هذا القول طالما أجهد شراح « الـكوميديا الإلهية » أنفسهم فى استخراج رموزها . ومما نقطع به من بين هذه الشروح الطويلة : أن الشاعر عاش فى ملحمته فى عصره ، عصر مضطرب عاصف ممزق . وقد غاص فى جوانب هذه الآلام ، شأن الصفوة من المفـكرين . ورحل فى جحيمه ليتعمق آلامه . وبقدر شهادته على العصر كان سموه ونبله فى التنبؤ بالخلاص ، كالشجرة الطيبة تنفذ بجذورها فى الأرض لتضرب بفروعها فى السماء . ومن تجاربه هذه المادية

---

(١) انظر لهذا النص : Charles Navarre: *Les Grands Ecrivains Etrangers*, Paris 1930, pp. 66-67.

ينشد — عن طريق الحب والفيض الإلهى — الخلاص للانسانيـــة جمعاء بهذا الحب العام الخالص ، وكذ الخلاص لنفسه عن طريق الحب الطاهر . فرحلة « دانته » هى رحلة كل نفس فى هـذا العالم الأرضى ، تنشد سعادتها الخالدة وغايتها العظمى ، بعقيدتها ، وبحسن إفادتها من حريتها . وفيها يظهر الإنسان فى جانبيه : المادى ، بوصفه مدنياً بطبعه ، يهتدى بفكره إلى طرق سعادته الأرضية التى يضل عنها إذا نسى صفته المدنية ، ثم جانبه الروحى الذى يهتدى إليه بالفيض الإلهى والحب ، حب الإنسانية وحب الله .

وعلى الرغم من اقتفاء « دانته » أثر شاعر اللاتينيين « ڤرچيل » فى ملحمة « الأنيادة »[١] ، فى جنس الملحمة ، بعامة ، وبخاصة فى نوع وصفه الرحلة إلى الدار الآخرة ؛ ثم فى اتخاذه « ڤرچيل » هادياً له فى رحلته فى ملحمة : « الـكوميديا الإلهية »[٢] ؛ وعلى الرغم من أصالة « دانته » ، مع ذلك ، فى الصور الفنية الرائعة وفى وصف عالم العصور الوسطى الذى عاش فيه ، وفى رمزيته العميقة المتعددةالنواحى كما أشرنا إليها من قبل ؛ على الرغم من ذلك كله ، قد تأثر « دانته » ، فى « الـكوميديا الإلهية » بمصادر عربية ، وهذه ناحية تهمنا فى دراساتنا المقارنة العربية ، وطالما كانت موضوع بحوث مستفيضة فى أوربا وأمريكا . ونوجز هنا القول فى تاريخ هذه البحوث ، ونمثل لبعض نواحيها ، لأهميتها العظمى فيما يخص أدبنا القومى .

قد نشر البحاثة المستشرق الأســبانى « ميجيل أسين پالاثيوس » (١٨٧١ — ١٩٤٤) عام ١٩١٩ ، مجلداً كبيراً فى مدريد ، يشرح فيه مصادر

---

(١) فى الـكتاب السادس من القسم الأول منها ، انظر هامش ص ١٤٧ — ١٤٨ من هذا الـكتاب .

(٢) انظر هامش ص ١٤٩ — ١٥٠ من هذا الـكتاب .

« دانته » العربية فى ملحمته : « الكوميديا الإلهية »[١] . وظهرت الطبعة الثانية من الكتاب عام ١٩٤٤ ، قبيل موت المؤلف . وقد شرح ذلك المستشرق فى كتابه كيف تأثر «دانته» تأثراً مباشراً بحكاية الإسراء والمعراج التى نمت بين المسلمين وزيد كثيراً فيها ، بناء على أحاديث موضوعة شرحت بها الآية الكريمة التى تصف إسراء الرسول من المسجد الحرام بمكة إلى بيت المقدس : « سبحان الذى أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذى باركنا حوله ، لنريه من آياتنا » . ثم شرح ذلك المستشرق كذلك كيف أفاد « دانته » من مصادر عربية صوفية أخرى ، من أهمها : « الفتوحات المكية » لمحيي الدين ابن العربى .

وقد أثار هذا الكتاب عاصفة من الخلاف بين المتخصصين فى أدب «دانته» فى أوربا وأمريكا . وكان من المتحمسين لهذا الاتجاه الجديد فى فرنسا : « أندريه بلسور » André Bellesort و «ولويس چييه» Louis Gillet ؛ ومما قاله هذا الكاتب الأخير فى شأن كتاب « پالاثيوس » السابق الذكر : « إنه أهم كتاب ألف فى أدب « دانته » ، وهو الكتاب الوحيد الذى قدمنا خطوة فى التعرف على الشاعر... »[٢] . على حين تحفظ باحثون آخرون فى قبول هذا التأثر . ومن هؤلاء المستشرق الإيطالى « جبريلى » G. Gabrieli ، فأبدى فى كتيب[٣] له اعتراضين رددهما بعده كثير من الباحثين : أولهما أن التشابه — بين ملحمة « دانته » من ناحية و بين الإسراء والمعراج والمصادر العربية الأخرى من ناحية

---

(١) اسم الكتاب بالأسبانية : Miguel Asin Palacios: *Escatologia Musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1919.

(٢) انظر هذه الصحيفة "Le Monde", 4 Janvier 1951, un article intitulé: *Du Nouveau sur les Sources Arabes de la "Divine Comédie"*.

(٣) عنوانه : *Intorno alle fonti Orientali della Divina Commedia.* وانظر المقال السابق الذكر .

ثانية — تشابه سطحى ؛ وثانى الاعتراضين أن « دانته » لم يكن يعرف العربية ، حتى يطلع على ذلك كله . وحقاً كان الاعتراض الثانى أقوى دعامة لرفض المعارضين تأثر « دانته » بالمصادر العربية . ذلك أن « أسين بالاثيوس » لم يستطع تحديد الطريق التاريخى الذى تأثر فيه « دانته » بتلك المصادر تحديداً قاطعاً .

ولقد قضى على كل معارضة فى ذلك التأثر ، وزالت كل شبهة أمام الباحثين، بفضل عالمين مستشرقين : أحدهما إيطالى هو « تشيرولى » فى بحثه الطويل الذى عنوانه : « كتاب المعراج ، ومسألة المصدر العربى الأسبانى للكوميديا الإلهية ؟»[1] والمستشرق الثانى أسبانى هو « مونيوس سنديتو » فى كتابه الذى عنوانه : « معراج محمد»[2] . وقد قام هذا العالمان ببحوثهما كل على حدة ، ونشرا كتابيهما فى وقت واحد تقريباً ، عام ١٩٤٩ ، واتفقت نتائج بحوثهما ، على الرغم من أن أحدهما لم يتصل بالآخر . وقد اكتشفا مصدر « دانته » فى مخطوطة أصلها عربى ، وموضوعها معراج الرسول . وقد ترجمت هذه المخطوطة إلى الإسبانية (فى لهجة قشتالة) ، ثم إلى الفرنسية واللاتينية ، بأمر من الملك « ألفونس العاشر » الذى كان ملك « قشتالة » (١٢٥٢ — ١٢٨٤) ، وانتخب إمبراطوراً لألمانيا ، ويسمى : « ألفونسو الحكيم » Alfonso el-Sabio — وفى الكتابين السابقى الذكر نص المخطوطتين اللتين بقيتا فى الإسراء والمعراج ، إحداها (وهى باللغة الفرنسية القديمة) فى مكتبة « أكسفورد » ؛ والثانية (وهى المخطوطة اللاتينية) فى المكتبة الأهلية بباريس .. وقد كان بلاط

---

(١) انظر : E. Cerulli: *Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della "Divina Commedia".*

(٢) انظر : José Muñoz Sendino: *La Escala de Mahoma.*

«ألفونس العاشر» مقصد كثير من عظماء أوربا ومفكريها . وكان له سلطان سياسى عظيم على كثير من دول أوربا ، وبخاصة ألمانيا وشمال إيطاليا فى أعوام (١٢٥٢ — ١٢٧٢) ؛ هذا إلى أن لدينا معلومات تاريخية تدل على أن نسخة من هاتين المخطوطتين كانت فى مكتبة «الڤاتيكان »(١). ثم إن سيطرة «الفونس العاشر» على دول الغرب لعصره — كما هو ثابت تاريخياً — قد جعلت كل جهوده العلمية تعم ممالك أوربا جميعاً . على أنه من الثابت أن « دانتـه » كان كثير الاطلاع على ما يتاح له من جميع الثقافات الأخرى . وغير ممكن ألا يطلع متبحر شره إلى المعرفة مثله على ما ترجم فى أوربا من حضارة الإسلام فى العصور الوسطى ، وقد كانت هى الحضارة المعاصرة ذات التفوق والسيطرة على العقول والممالك معـاً . وفى « الـكوميديا الإلهية » نفسها مايثبت اطلاع « دانته » على الثقافة الإسلامية . ومع أنه بقى العدو اللدود للاسلام — لأن إخلاصه لعقيدته كان مسيطراً عليه ، ولأنه يمثل فى ذلك عقلية العصور الوسطى والحروب الصليبية — فإنه يذكر ما يؤكد تقديره للفلسفة الإسلامية وفلاسفتها ، فقد أنزل « ابن سينا » و « ابن رشد » مع الحـكماء الذين ساعدوا على تقدم الفـكر الإنسانى ، ولـكنهم حرموا نعمة العقيدة الصحيحة فى رأيه . وهما — من أجل ذلك — فى أولى مراتب الجحيم limbo حيث لا عذاب ولا دموع ، ولـكن زفرات وحسرات ، فهما مع « ڤرچيل » رمز العقل والحـكمة الشعرية(٢) .

والحق أنه — على حسب المخطوطتين السابقتين فى الإسراء والمعراج —

---

(١) انظر : José Muñoz Sendino: *La Escala de Mahoma*, Madrid, 1949, p. 81 et sq.; 103 et sq.

(٢) انظر : « الـكوميديا الإلهية » ، الجحيم ، النشيد الثامن والعشرين ، أبيات ٢٢ — ٦٣ . وانظر كذلك المرجع السابق ؛ ثم :
Asín Palacios: *La Escatologia Musulmana*, Partido IV, cap. IV.
ولا يتسع المجال للتفصيل أكثر من ذلك .

يتجلى تأثر « دانته » بالأدب الإسلامى تأثراً لا مجال لأدنى شك فيه ، بحيث لا يمكن تفسيره بالصدفة أو توارد الخواطر . ونضرب هنا أمثلة عامة ، انتظاراً لمعالجتنا هذه المسألة الهامة بالتفصيل فى كتاب آخر . فمثلاً : يصف « دانته » الجحيمَ بأنه فى أراضٍ متوالية تحت هذه الأرض ، مملوءةٍ ناراً ، وفى الدرك الأسفل منها الشيطانُ . وهذا مطابق لما فى المخطوطة السابقة الذكر (فصل ٥٣ ، ٦١) .

ثم إن مهمة من يصحبون الرسول فى رحلته من الملائكة ، وهم فى المخطوطة : جبرائيل ورفائيل ورضوان ، أنهم يشرحون للرسول ما يَرى ، ويُبينون له كلَّ ما يثير فى نفسه قلقاً (فصل ٦ — ٨ من المخطوطة) ؛ وهى نفس مهمة من يصحبون « دانته » فى ملحمته السابقة ، وهم « ڤرچيل » و « ماتيلد » و « بياتريتشه » ثم القديس « برناردو » .

وأهم من ذلك وصف « دانته » للنسر الملائكى ذى الأرواح الكثيرة والأجنحة والوجوه المتعددة ، يشع نوراً باهراً ، ويغنى فى نغم حلو ، داعياً الخلائق إلى عيش الاستقامة . يضرب بجناحيه كلما غنى ، حتى إذا انتهى من غنائه سكن[1] . وطالما أعجب الدارسون لأدب « دانته » بهذا الوصف الرائع الذى لامصدر فيه لدانته سوى خياله الخالق ، ولكن هذا الوصف أوحى به إلى «دانته» وصف الديك العملاق فى «المعراج» ، وهو ذو أجنحة كثيرة ، ملائكى الصورة ، له أرواح وأجنحة كثيرة ، يضرب بجناحيه حين يغنى يمجد الله ، ويدعو الخلق للصلاة . فإذا انتهى من غنائه سكنت أجنحته وسكت. على أن فى قصة المعراج هذه تتوالى صور كثير من الملائكة لهم رءوس الناس وأجسام البقر ، وأجنحة النسور

---

(١) انظر : « دانته » : الكوميديا الإلهية ، الجنة ، النشيد الثامن عشر ، أبيات : ١٠٠ — ١٠١ ، ١٠٣ — ١٠٨ .

(السماء الأولى) — وفى السماء الرابعة يلتقى الرسول بسبعين ألف ملك لهم أجنحة النسور (انظر المخطوطة السابقة فصول : ٢ ، ٩ ، ١٥ ، ٢٩)[١].

وحسبنا أخيراً أن نذكر التشابه العجيب بين المثول القدسى أمام الله فى ملحمة « دانته » وفى قصة المعراج : فرؤية الله فى ملحمة « دانته » تتم فيما وراء السموات . إذ تتم فى السماء الثامنة ، حيث عرش الله ، تحيط به تسعة صفوف دائرية من الملائكة لا ينقطعون عن ذكر الله ، فى ألوان وأنوار تعشى الأبصار . والصفوف الأولى مكونة من الملائكة الكروبيين والسرافيين . وهنا لا يستطيع « دانته » الإبصار ، ويعترف بعجزه عن وصف هذه الألوان والأنوار الرائعة البديعة التى تفوق كل ما يعرف البشر . ولكنه حين يعجز بصره يشعر فى قلبه بنوع من النشوة والراحة الروحيـــة يغزو جوانب نفسه[٢] . وهذا الوصف — فى جملتـه وفى كثير جداً من تفاصيله — كان مبعث حيرة الباحثين عن مصادره من بين المتخصصين فى أدب « دانته » ؛ ولكنه مطابق كل المطابقة لما فى قصة المعراج على حسب المخطوطة السابقة الذكر : (فصول : ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٤٩ ، ٥٠)[٣].

وفى ملحمة « الكوميديا الإلهية » قد يمثل طابع الملاحم الدينية ، وهى النوع الثانى من الملاحم ؛ إلى جانب الملاحم الشعبية الوطنية كما هى فى ملاحم « هوميروس » و « ڤرجيل » السابقة الذكر . وهذان النوعان من الملاحم :

---

(١) انظر : Asin Palacios: *La Escatologia Musulmana*, pp. 50, 51, 115. — Cf. J. M. Sendino, *op. cit.*, pp. 235-236.

(٢) انظر « الكوميديا الإلهية » ، الجنة ، النشيد الثالث والثلاثين ، أبيات ٥٧ — ٦٣ ، ٩٣ — ٩٤ ، ٩٧ — ٩٩ .

(٣) انظر : A. Palacios, *op. cit.*, pp. 55-57. — Cf. J. M. Sendino, *op. cit.*, pp. 236-237.

الشعبى والدينى ، تندرج تحتهما أشهر الملاحم[١] العالمية . على أن من الملاحم الدينية ما انحرف عن روح الدين ، كما فى ملحمة الفردوس المفقود the Paradise lost للشاعر الإنجليزى « ميلتون » Milton (١٦٠٨ — ١٦٧٤) ، وقد نشرت عام ١٦٦٧ ، فى اثنى عشر نشيداً . وهى تحكى خروج آدم من الجنة على أثر الإغواء ، ولكن الشخصية الأولى فيها هى شخصية الشيطان فى تمرده ، ويحكى المؤلف كثيراً من آرائه على لسان الشيطان . ويشعر القارىء أن تمرد الشيطان كانت فيه كبرياء غير ممقوتة فى كل جوانبها ، وكان هذا الاتجاه فى وصف الشيطان جديداً زاد فيه الرومانتيكيون — فيما بعد — فى تمردهم الميتافيزيقى[٢] .

وإلى جانب العجائب الطبيعية أو الغيبية فى الملاحم السابقة ونظائرها ، ظهرت عناصر واقعية أو رمزية على نحو ما أشرنا إليه . فأخذت الملاحم تفقد كثيراً من عناصرها الأصيلة . ثم وجدت — بعد ذلك — بعض الملاحم النثرية ، كما فى « مغامرات تليماك » Les Aventures de Télémaque للكاتب الفرنسى « فينلون » Fénelon (١٦٥١ — ١٧١٥) ، وقد ظهرت لأول مرة فى باريس عام ١٦٩٩ ، وهى محاكاة للأجزاء الأربعة الأولى من ملحمة « أوديسيا » هوميروس ؛ ولكنها ذات طابع تعليمى فى معانيها ورموزها ، ثم هى نثرية .

---

(١) هناك ملاحم هزلية ، من شأنها أن تثير الضحك لأن موضوعها ضئيل القيمة على حين لهجتها ملحمية الطابع . وأقدم ما عرف من هذا النوع ملحمة « حرب الفئران والضفادع » أو : Batrachomyomachia — وهى حكاية غرق الفأر بسبب الضفدعة ، وحرب الفئران مع الضفادع على الأثر ، ثم تدخل الآلهة فى الحرب على نحو تدخلهم فى ملحمة « الإلياذة » ، وهى محاكاة هزلية للملاحم ، ولكن موضوعها أقرب إلى القصة على لسان الحيوان ، وليس لها من الملاحم إلا لهجتها التى تثير الضحك لتضادها مع الموضوع . وهذه الملحمة تنسب إلى « هوميروس » ، ولكنها فى الحقيقة ألفت فى تاريخ لاحق ، ويختلف المؤرخون فى اسم مؤلفها .

(٢) انظر كتابنا : الرومانتيكية صفحات ١٢٤ — ١٢٨ .

وكانت نزعة الملحمة نحو الرمز أو الواقع إيذاناً بنهايتها . ولم يعد من الممكن بعث الملاحم الآن ، لأن عهود الفطرة الإنسانية للشعوب — وهى التى مهدت لوجود هذا الجنس الأدبى — لم يعد لها وجود . فالمدنية الحاضرة ، وتقدم العقل البشرى ، والنظم الديمقراطية ، لن تسمح بقيام الملاحم فى عصرنا ، حتى إن محاولة خلقها يعد بمثابة محاولة بعث الموتى ، ووجود خصائص الملاحم فى عمل أدبى معاصر يعد مرضاً فنياً يجب استئصاله(١) .

على أن تأثير الملاحم ما زال فى العصر الحديث . فمن المسرحيات والقصص ما تستعير موضوعاتها من أساطير ملاحم « هوميروس » وغيره من الأقدمين ، ولكن مؤلفيها يصوغون هذه الموضوعات فى قصة أو مسرحية ، وكلاهما جنس أدبى حى ، ثم يتصرفون فى الأسطورة حتى تصير رمزية ، وبحيث لا يكون للرمز من معنى سوى أنه قالب إيحائى عام .

هذا ؛ ولم يعرف العرب هذه الملاحم فى لغتهم الأدبية . ولكن وجدت فى لغة العامة ملاحم شعبية أخذت موضوعاتها عن العرب القدامى وسير أبطالهم ، وصيغت مع ذلك باللغة العامية فى العصور الوسطى ، كملحمة « الزير سالم » ؛ وهى مأخوذة عن قصة « مهلهل بن ربيعة » فى حرب البسوس ، وملحمة « أبى زيد الهلالى » و «الظاهر بيبرس» . وهذا النوع من الملاحم لم يرق عندنا إلى المكانة الأدبية ، ولذا لا ندرسه هنا ، على الرغم مما لدراسته من قيمة اجتماعية ودلالة شعبية .

ويتبين مما قلنا فى الملحمة وتطورها كيف نشأ هذا الجنس ، وكيف تعاونت الآداب المختلفة فى نشأته ونموه ، بحيث كمل بعضها بعضاً فى قواعده الفنية العامة ، وفى موضوعاته ، وفى نوع الخيال فيه . ومن هذه النواحى العالمية سننظر فى بقية الأجناس الأدبية التى سبق أن ذكرناها .

---

(١) انظر : Ch. Lalo: *Notions d'Esthétique*, pp. 23, 90-91.

٢ — المسرحية :

المسرحية بأنواعها المختلفة — التى سنتعرض لشىء من التفصيل فيها فيما بعد — تفترق عن الملحمة والقصة معاً فى أنها لا تعتمد على السرد أو الوصف ، بل على الحوار ، وهذا هو ما قصده « أرسطو » ، من قبل ، حين نص على أن محاكاة المسرحية للطبيعة إنما تتم عن طريق «أشخاص يفعلون ، لا بوساطة الحكاية »[1]. وجوهرها الحدث أو الفعل ، فأصل معنى كلمة « دراما » باليونانية (وهى اللفظة المرادفة للمسرحية) هو « الحدث » أو « الفعل » . ولذلك تنبنى المسرحية على جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً حيوياً أو عضوياً بحيث تسير فى حلقات متتابعة ، حتى تؤدى إلى نتيجة يتطلب الكمال الفنى أن تؤخذ من نفس الأحداث السابقة . وهذه الأحداث أو الأفعال خارجية أو داخلية . فالأولى هى التى تؤثر فى الشخصيات ، والثانية هى ما يأتيه الأشخاص فى المسرحية بتجاوبهم مع الأحداث الخارجية أو نفورهم منها ؛ و بعبارة أخرى : الأحداث الداخلية هى الصراع النفسى والمسلك الخلقى . فالمسرحية فى جوهرها أحداث متتابعة منظمة خارجية ، مترابطة ترابطاً وثيقاً مع مسلك الشخصيات ؛ بحيث تبرر هذا المسلك تبريراً مقنعاً . وأما الوصف فيستعان فيه بمناظر المسرح أو يستنتج من خلال الحوار .

ومن ناحية التطور ، نشأت المسرحية عن الشعر الغنائى . فالهجاء أو التراشق بالشتائم كان فردياً ، يقصد فيه الشاعر إلى النيل من شخص بعينه . ثم ارتقى فأصبح جمعياً ، يعالج فيه الشاعر مواطن النقص أو مثار الضحك فى النقائص العامة ، وحينذاك نشأت الملهاة[2] . فكانت الملهاة أعلى مقاماً من الهجاء ،

---

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٩ ب ، س ٢٤ — ٢٥ .

(٢) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٨ ب ٢٤ — ٣٧ — ١٤٤٩ ا ٣ — ٦ .

لأنها ذات طابع اجتماعي عام . ثم كان لها — إلى ذلك — طابع ديني . لأن أصلها يرجع فى بدئه إلى أناشيد المرح والسرور التى كان يتغنى بها اليونانيون فى أعياد آلهتهم ، وبخاصة أعياد «ديونيسوس» إله الخصب والنماء وإله المسرح ، وفى هذا الغناء كانوا يمرحون مع النظارة ويسخرون منهم[١] ، وكان هؤلاء من الرجال ، وهم الذين يسمون الجوقة (الكورس) .

وكذلك المأساة ، كانت تطوراً عن أشعار المديح ، كما كان لها طابع دينى . فهى ترجع فى الأصل إلى أناشيد دينية غنائية ، كانت تنشدها جوقة فى أعياد « ديونيسوس » ، لتشيد بصفات ذلك الإله ، ثم بعد ذلك كانت تضيف إلى مدحه مدح أبطال آخرين[٢]. ثم اكتسبت هذه الأناشيد طابعاً مسرحياً بالتدريج . فقد كانت تعتمد ، أصلاً ، على الطابع الغنائى للجوقة ؛ كما كانت تقتصر، فى بادىء أمرها على ممثل، واحد ، مع أفراد الجوقة. وكان « أرسطو» أول من نبه إلى أن الجوقة ليس لها طابع مسرحى إلا بمقدار ارتباطها بالحدث . ولذلك مدح الشاعر « أسخيلوس » (٥٢٦ — ٤٥٦ ق . م) بأنه كان أول من قلل من أهميتها ؛ ومدحه كذلك لأنه بدأ فى مسرحياته بزيادة عدد الممثلين ، فكان حقاً أب المأساة اليونانية . يقول «أرسطو» : (وكان « أسخيلوس» أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين ، وقلل من أهمية الجوقة ، وجعل المكانة الأولى للحوار ؛ ثم جاء « سوفوكليس » [٤٩٥ — ٤٠٥ ق . م] ، فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين ، وأمر برسم المناظر ؛ ثم عظم شأن المأساة واتسع مجالها ، فعدلت

---

(١) المرجع السابق ١٤٤٩ ا س ٩ — ١٥ — على أن يلاحظ أن بعض هذه الأغانى كان يتوجه به إلى غير الإله « ديونيسوس » فى بعض أقاليم اليونان ، ولكنه توحد فيما بعد مع الإله « ديونيسوس » فى العبادة ، فليس هناك خطأ فى كلام أرسطو كما زعم بعض الباحثين .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، الموضع السابق ، وكذا : Harvey: *The Oxford Companion to Classical Literature*, Words Dithyramb, tragedy.

عن الخرافات القصيرة وعن اللغة الهازلة التى ورثتها عن أصلها الساطورى[1] ، واتسمت فى النهاية بالجلال)[2] . وكانت مسرحيات « أسخيلوس » يسودها سلطان القدر ، ويظل الإنسان فيها ضحية القدر دائماً ، ثم تقدم « سوفوكليس » بالمأساة من الجانب الإنسانى . فإلى جانب القدر ، ظهرت حرية الإنسان جلية ، فى صراع نفسى قاس ، فيه يتجلى انتصار الإنسان ، أو تبين عظمته الخلقية فى صراعه إذا لم ينتصر .

ثم خطـا الشاعر يوريبيدس (Euripides) (٤٨٠ — ٤٠٦ ق . م)

(١) كانت الجوقة « الكورس » فى الملهاة وفى المأساة تمثل خدم « ديونيسوس » ، وهم الساطور (saturoi) satyrs أرواح الغابات والتلال ، بوصفها رموز الخصب والنماء . وهم رجال يظهرون ولهم يد نساء ، مع عضو من أعضاء الحيوان يظهرون به على المسرح ، مثل ذيل الفرس أو أرجل الماعز . ثم هم هازلون معربدون . ومن شكل أرجل الماعز هذه أتت كلمة tragedy (تراجيديا = مأساة) من tragos (تراجوس) بمعنى معزة ؛ أو لأنهم فى الأصل كانوا يرقصون حول معزة تقدم قرباناً للاله « ديونيسوس » .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٩ ا س ١٦ — ٢١ — وكانت المأساة اليونانية يتوافر فيها — إلى جانب الإيقاع rythme الشعرى فى الوزن — اللحن mélodie ، والنشيد chant . وكانت الجوقة مؤلفة من اثنى عشر شخصاً فأكثر ، يقفون فى شكل مثلث ، ويغنون ويرقصون . وفى أقدم عهود المأساة اليونانية ، كانت الجوقة هى التى تدخل فتعلن موضوع المأساة ، ثم تطورت . ففى عهد «أرسطو» ، كانت أجزاء المأساة هى : (١) المدخل Prologos ، وهو ما يسبق دخول الجوقة . ويقوم به فرد ، أو يكون على شكل حوار . وفيه يبين موضوع المأساة ، والموقف الذى منه تبدأ . (٢) الدخيلة Episode (Epeisodion) وهى المناظر أو الفصول التى يشترك فيها ممثل أو أكثر مع الجوقة ، ويمكن أن تتضمن الدخيلة أشعاراً غنائية عارضة . (٣) المخرج Exodos ، وهو المنظر الأخير الذى لا تعقبه أناشيد الجوقة .

هذا ؛ وأناشيد الجوقة قسمان : المجاز Parodos ، وهو الأغنية التى تصاحب دخولها فى المسرح — ثم المقام Stasimon ، وهو الأغنية التى تنشدها الجوقة فى مكانها (فى الأوركسترا) — انظر : أرسطو ، فن الشعر ، فصل ١٢ ، وكذا ١٤٥٣ ب ، س ١٠ وما يليه ، ثم ١٤٥٦ ا س ٢٦ وما يليه . وكذا : P. Harvey: *The Oxford Companion to Classical Literature,* word tragedy.

خطوات أخرى فى إضفاء الصبغة الإنسانية والطابع الأقرب إلى الواقع على المأساة . فبرع أكثر من سابقيه فى تصوير العواطف الإنسانية ، وجعلها محوراً لأهمية المسرحية بدلا من القدر . ثم لحظ شئون الحياة اليومية فى مسرحياته . وهاجم الآلهة الوثنيين ، كما هاجم النساء .

وأعظم مؤلفى الملاهى من اليونانيين هو «أرستوفانس»[١] (٤٥٠—٣٨٧ق.م) فى أسلوبه وحواره وروحه المسرحية كلها .

وكانت دراسة « أرسطو » للمسرحية اليونانية و بخاصة للمأساة — وهى التى وصلت دراسته فيها كاملة إلينا — ذات أثر كبير فى سمو النظرة إلى المسرحية ، وفى النهضة بها ، لا فى الأدب اليونانى فحسب ، بل وفى تأثير المسرحية اليونانية كذلك — بما لها من مميزات فنية — فى الآداب العالمية بعده[٢] .

ولم يكن اللاتينيون يعنون بالمسرح قبل معرفة الأدب اليونانى . وقد ظل المسرح لديهم محاكاة للمسرح اليونانى فى النواحى الفنية جميعها . وسبب هذا التخلف الكبير أن الرومانيين كانوا ولوعين فى حفلاتهم برؤية مصارعة المسايفين gladiators التى اشتهروا بها . والأحاسيس الغليظة التى كانت تغذيها تلك المناظر لا تتفق والمسرحيات التى لا تثير سوى المشاعر الرقيقة ، والتى تعتمد فنياً على عاطفتى الخوف والرحمة وما يتصل بهما من صفات . وحين نشأ المسرح الرومانى فى معناه الفنى — حوالى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد — كانت موضوعاته

---

(١) Aristophanes ، ومن أشهر ملاهيه : « الضفادع » ، وموضوعها السخرية من « يوريبيدس » ؛ وملهاة « تيسموفوريا » Thesmophoria ، وهى سخرية من النساء ثم من « يوريبيدس » ؛ وملهاة : « الزنابير » وقد حاكاها « راسين » فى مهزلته Farce التى عنوانها : « المترافعون » Les Plaideurs .

(٢) للنواحى الفنية المختلفة التى ذكرها أرسطو وكان لها تأثير أى تأثير فى النقد العالمى وفى عالمية المسرحية اليونانية ، انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية الفصل الثانى من الباب الأول .

ومناظره وملابسه كلها إغريقية . « فكان اليونانيون هم الخالقين ؛ وكان مبلغ جهد الرومانيين أن يقلدوا »[1] .

ومن بين من برعوا فى الملهاة من الرومانيين نخص بالذكر « بلوتوس » Plotus (٢٥٤ — ١٨٤ ق . م) ، وكان ذا أصالة فى تصوير شخصيات ملاهيه ، وعواطفهم ، فى حوار حى ، وطرائف لاذعة عميقة . وكان يحاكى شعراء الملاهى من الإغريق ، وبخاصة « ميناندر » (٣٤٢ — ٢٩٢ ق . م) . ومن أشهر ملاهى « بلوتوس » — التى كان لها تأثير فى الآداب الأوربية بعده — ملهاة « أولولاريا »[2] ،

---

(١) انظر : Allardyce Nicoll: *World Drama*, London, 1954, Part I, Chap. V.

(٢) Aulularia ، والمحتمل أنها كانت محاكاة للشاعر اليونانى : « ميناندر » [انظر P. Harvey, *op. cit.*, p. 67] . وموضوعها أن الشيخ البخيل « أوكليون » Euclion كان يخبىء ثروته الذهبية فى وعاء فى منزله ، ويعيش فى فقر مدقع خوف أن يظن أحد به الثراء . ويحدث أن يخطب جاره : « ميجادورس » Megadorus ابنته « فايدريا » Phaedria . وكان ذلك الجار يرغب فى الزواج من ابنة فقيرة مستقيمة نظراً لتقدمه فى السن ؛ ولكن الأب يتردد لأنه يظن أن اكتشف كنزه ، ثم يقبل بعد هذا التردد . وفى حفل العرس يحضر المدعوون والطاهون من جانب « ميجادورس » ، فيطردهم الأب شر طردة ، لأنه يرى فى كل منهم سارقاً لكنزه فى المستقبل ، ثم يرى ديكا من الديكة يحوم حول موضع الذهب فى البيت ، فيظن أنه اهتدى لموضعه ، فيذبحه . ثم يحمل كنزه من مكان لآخر فى خارج المنزل حتى لا يعرفه أحد . ويصلى للآلهة كى تحمى كنزه من الضياع . ويلحظه ذات مرة خادم من خدم « ليكونيدس » Lyconides الذى كانت له علاقة مريبة من قبل مع ابنته ، ويفهم من الصلاة موضوع الكنز . ولكن العجوز يشعر فيطرد الخادم ، ويحمل الكنز إلى غابة بعيداً عن الناس ، ويتابعه فى حذر ذلك الخادم ، ويسرق الذهب بعد أن ينصرف الشيخ . ويعود فلا يجد كنزه ، فيجن جنونه . ويرجع إلى المنزل ليعلم أن ابنته قد علقت من « ليكونيدس » ، والحب متبادل بينهما من قبل ، على الرغم من فقر الفتاة وغنى حبيبها . وتزول عقبة الفقر حين يحمل الخادم الكنز الذى سرقه مهراً للفتاة كى تتزوج من سيده ، فيعتقه سيده ؛ ويتم الزواج. وشخصية « أوكليون » ومواقفه فى كثير منها ، قد أثرت فى شخصية « أرپاجون » فى ملهاة « موليير » ، كما أثرت فى كثير من مواقف هذه الملهاة . والمسرحى الإنجليزى « چون ولسن » John Wilson (١٧٨٥ — ١٨٥٤) ملهاة متأثرة بكلا الملهاتين السابقتين ، وعنوانها : the Projectors .

أو « وعاء الذهب » . وقد حاكاها « موليير » فى ملهاته الشهيرة : « البخيل » ؛ وكذا ملهاة « أمفيتريون »[1] ، وقد أثرت فى الملاهى الأخرى التى تحمل نفس الاسم ، والتى قد ألفها « موليير » (١٦٢٢ — ١٦٧٣) و « دريدن » Dryden (١٦٣١ — ١٧٠٠) ؛ ثم « چيرودو » (١٨٨٢ — ١٩٤٤) .

وفى العصور الوسطى نشأت المسرحيات كذلك نشأة دينية ، كما نشأت عند الإغريق على نحو ما قلنا فيما سبق . فكانت موضوعاتها مأخوذة من الإنجيل ، تحكى ميلاد عيسى ، أو صلبه ، أو حكايات القديسين ، أو خروج آدم من الجنة ، أو قتل قابيل هابيل . . . وعلى الرغم من ذلك تأثرت ، فى كثير من نواحيها الفنية وفى صياغتها ، بالمسرحيات اللاتينية ، لأن اللغة اللاتينية كانت هى لغة الكنيسة ، كما تأثرت بعض التأثر بالمسرحيات اليونانية من خلال مسرحيات

---

(١) Amphitryon ، وموضوعها أن « چوبيتر » Jupiter كبير الآلهة عند الرومان قد هام بالسيدة : « ألكمين » Alcmene امرأة « أمفيتريون » ، فهبط إلى قصر « طيبة » Thebes حيث تقيم هذه المرأة ، متنكراً فى شخصية زوجها الذى كان فى الحرب . وكان مع ذلك الإله رسوله : « ميركيوريوس » (Mercurius) Mercury الذى تنكر بدوره متقمصاً شخصية « سوزى » . وتستقبل المرأة « چوبيتر » فى شكل زوجها ، وتستمع لآيات بطولته ويعود زوجها الحقيقى ، ويلتقى تابعه « سوزى » مع « ميركيوريوس » . وتدور مناقشة حول شخصية كل منهما ، حتى يتشكك « سوزى » الحقيقى فى نفسه وفى قواه الفكرية . ويسمع الزوج أنه أمضى ليلة أمس مع زوجته ، فتعتريه الشكوك . ويبتعد عن المنزل ، فيعود إلى الزوجة ذلك الإله مرة ثانية ، ويفجؤهما « أمفيتريون » ، فتدور مناقشة بين الشخصيتين ، وأهمية الملهاة — إلى جانب حوارها الحى ومواقفها المسرحية القوية — أنها تبين مسألة ازدواج الشخصية فى الأدب . وقد برع فى تصوير هذه الناحية « موليير » . ثم إن هذه الملهاة الرومانية مطابقة للأساطير اليونانية . وملهاة « موليير » التى تحمل نفس الإسم ترجع إلى عام ١٦٦٨ . وفيها يجعل « ميركور » أيضاً يحظى بامرأة « سوزى » الحقيقى ، فى شكل « سوزى » . وفى هذه الملهاة تظهر أصالة « موليير » كذلك فى إشاراته الرقيقة الدقيقة إلى صنوف حب « لويس الرابع عشر » . وقد تأثر بالملهاتين السابقتين « دريدن » فى ملهاته التى عنوانها : Arphitryon or the two Sosias . وفى ملهاة « جيرودو » تنتصر « ألكمين » فى طهرها وعفتها على الإله الوثنى .

اللاتينيين[١] .

وفى عصر النهضة رجع الأوربيون عامة إلى مسرحيات اليونانيين واللاتينيين ، فى الموضوعات والأفكار والنواحى الفنية جميعاً ، على نحو ما شرحنا فى نظرية المحاكاة فى عصر النهضة . وعن حركة النقد العامة فى عصر النهضة نشأت القواعد الكلاسيكية مجملة فى مؤلفات الإيطاليين الذين شرحوا كتاب : « فن الشعر » لأرسطو أولاً ، وقد أفاد منها الفرنسيون و بنوا عليها قواعد المذهب الكلاسيكى ، وأخرجوا إنتاجهم الأدبى الكلاسيكى مبنياً على هذه القواعد . فكانوا أسبق من الأوروبيين جميعاً فى خلق المذهب الكلاسيكى والمسرحيات الكلاسيكية الخاضعة لقواعد ذلك المذهب . وقد حاكى الكلاسيكيون الأوروبيون جميعاً مسرحيات الأدب اليونانى والرومانى ، ولكن من خلال نقد أرسطو ، مع تأويله بما يتفق وقواعد « العقلية » الكلاسيكية ، ومع إضفاء الطابع الأرستقراطى المحافظ على المسرحيات بما يتفق وروح عصرهم . وقد أثرت الكلاسيكية الفرنسية بأدبها وقواعدها فى آداب أوربا فترة طويلة من الزمن[٢] . وفى الكلاسيكية قضى على الجوقة نهائياً كما كانت معروفة فى الأدب اليونانى والرومانى وعصر النهضة ، وذلك بفضل نقد « أرسطو »[٣] وتعليق شراحه من الإيطاليين أولاً ، ثم من الفرنسيين .

وقامت الرومانتيكية على أنقاض الكلاسيكية ، فى أواخر القرن الثامن

---

(١) لا يهمنا هنا الإطالة فى التفاصيل الخاصة بمسرحيات العصور الوسطى ، لأننا نتبع على الأخص مواطن تلاقى الآداب المختلفة تاريخياً فى هذا الجنس الأدبى ، وكيف ساعد هذا التلاقى على تطور ذلك الجنس . انظر : Allardys Nicoll: *op. cit.*, pp. 141-173.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٦ — ٣٠ ، ٣٥ — ٤٤ وانظر كذلك كتابى : الرومانتيكية ص ١ — ٣٠ والمراجع المبينة به .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٣٤ والمراجع المبينة به .

عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر ، وقد خالفت الكلاسيكية فى كثير من القواعد الفنية الخاصة بالمسرحية ، فلم تتقيد بضرورة توافر خمسة فصول لكل مسرحية ، وقضت على وحدة الزمن والمكان من بين الوحدات الثلاث التى راعاها الكلاسيكيون متأثرين بأرسطو عن طريق التأويل[1] . وحرص الرومانتيكيون كذلك على عرض الأحداث على المسرح بدلاً من حكاية كثير منها كما كان عند الكلاسيكيين ، ولم يراعوا الفصل بين الأجناس المسرحية كما كان يفعل الكلاسيكيون . بل خلطوا المأساة بالملهاة ليؤلفوا « الدراما » الرومانتيكية . وإلى جانب هذه النواحى الفنية العامة ، تغير موضوع المسرحيات ومضمونها ، فصارت شخصياتها شعبية ، وقضاياها اجتماعية أو نفسية إنسانية عامة ، بعد أن كانت المأساة مقصورة على الأبطال الإلهيين فى المسرح اليونانى ، وعلى النبلاء والأرستقراطيين فى الكلاسيكية[2] . وصارت هذه الاعتبارات الفنية والاجتماعية عامة فى الآداب الأوربية منذ الرومانتيكيين .

وبعد الرومانتيكية تغير طابع المسرحيات الفنى والاجتماعى تبعاً للمذاهب التى تلت الرومانتيكية ، من واقعية ورمزية ووجودية وواقعية اشتراكية ؛ وسنذكر شيئاً عن هذه المذاهب فى الفصل السادس من هذا الكتاب .

وقد رأينا — فيما سقنا من إجمال — كيف بدأت المسرحية غيبية فى طابعها ، عجائبها دينية ، وبطولتها إلهية ، على نحو قريب من الملحمة فى موضوعاتها الأسطورية وفى عجائب البطولة فيها . ثم خلصت قليلاً قليلاً من هذا الطابع ، ولكنها ظلت أرستقراطية النزعة فى المأساة حتى أواخر العهد الكلاسيكى . ثم صارت موضوعاتها

---

(١) انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٧٥ — ٧٩ والمراجع المبينة به .

(٢) انظر كتابى : الرومانتيكية ، الفصل الثالث من الباب الرابع .

وقضاياها شعبية على يد الرومانتيكيين ، ثم نزلت إلى أدنى طبقات الشعب ، وصورت الشر للتنفير منه على يد الواقعيين .

ويلتحق بالمسرحيات ، فى أجناسها المشار إليها سابقاً ، جنس ثانوى آخر ، هو المسرح الغنائى Le théâtre lyrique (opéra) وهو مسرحية (ملهاة أو مأساة) تؤلف للغناء ، وتمتاز بأنها لا تزال ذات طابع ميتافيزيقى أو ملحمى ، فقد تظهر فيها عجائب تفوق المعقول ، أو أشباح أو أرواح . . . بقصد الإيحاء الفنى ، لا نزولاً على الاعتقاد بالأساطير . والحوار فيها قليل ، إذ هى تعتمد أولاً على الحديث الفردى (مونولوج) ، ثم على الغناء والمناظر . وقد نشأت هذه المسرحيات الغنائية فى إيطاليا فى أواخر القرن السادس عشر . ثم انتقلت إلى الآداب العالمية جميعاً[1] .

وأهمية الدراسات المقارنة فى هذا الجنس الغنائى أن الأدب العربى والآداب الشرقية قد غذته بموضوعات مختلفة . نضرب مثلاً لها هنا بالموضوعات المأخوذة عن ألف ليلة وليلة ، كالمسرحيات الغنائية الأوربية الكثيرة التى عنوانها : « علاء الدين والمصباح السحرى »[2] ، وكالمسرحية التى عنوانها : « معروف إسكافى القاهرة » وهى غنائية لاهية ، ألفها « هنرى رابو » H. Rabaud ، ومثلت لأول مرة فى باريس عام ١٩١٤ ، وكالمسرحيات الغنائية التى موضوعها شخصية : شهر زاد ، مثل ملهاة « شهر زاد » Shéhrézade التى ألفها « موريس رافيل » عام ١٩٠٣ م .

وقد وضح مما سقنا إجمالاً فى المسرحية كيف تعاونت الآداب الأوربية على خلق هذا الجنس الأدبى وتطوره ، وكيف تضافرت جهودها معاً للنهضة به حتى

---

(١) انظر : J. Suberville: *Théorie de l'Art...*, pp. 303-304.

(٢) انظر : Laffont-Bonpiani: *Dictionnaire des Oeuvres*, 1, p. 44.

يستجيب للحاجات الفكرية والفنية لكل عصر . ومواطن تلاقى تلك الآداب — على هذا النحو — موضوعات خصبة للدراسات المقارنة .

أما المسرحيات فى أدبنا العربى فالحق أنها لم تتأثر ، لا فى نشأتها ولا فى نموها ، بشىء من المسرحيات الفرعونية ، على فرض وجود تلك المسرحيات تاريخياً فيما يدعيه بعض الباحثين ، استنتاجاً من نصوص أساطير دينية متفرقة فى صورة حوار . فعلى فرض تمثيل الأساطير الدينية الفرعونية فى القديم ، ليس لدينا دليل على أن المسرح عند قدماء المصريين قد تجاوز النطاق الدينى المحض إلى مسائل الإنسان ومشاكله ، على نحو ما كان عند اليونانيين منذ نشأة مسرحياتهم بعد انفصالها عن الشعر الغنائى الدينى . وإذن لم يتوافر للتمثيل الفرعونى الطابع الإنسانى الذى به يصير به جنساً أدبياً يمكن أن يؤثر فيما سواه . على أن من الثابت بعد ذلك أننا لم نرث شيئاً من ذلك التمثيل لنتأثر به فى مسرحياتنا العربية ؛ إذ كانت قد انقطعت صلاتنا الدينية بمصر القديمة بانتشار المسيحية أولا ، ثم بالفتح العربى وانتشار الإسلام الذى به أصبحت مصر عربية فى ثقافتها وحضارتها[1] .

ولم يعرف الأدب العربى القديم المسرحيات ، ولا فن التمثيل كما هو فى العصر الحديث أو قريب منه ، إذ ظل محصوراً فى نطاق الشعر الغنائى وأدب الرسائل والخطب . وعلى الرغم من معرفة العرب آثار اليونان الفكرية ، وعلى الرغم من ترجمتهم أرسطو ؛ فإنهم لم يحاولوا احتذاء اليونانيين فى التمثيل ، ولا ترجمة شىء من مسرحياتهم .

ولعل هذا هو أهم سبب من أسباب أخطاء العرب الكثيرة فى ترجمتهم

---

(١) انظر : الدكتور محمد مندور : المسرح . القاهرة ١٩٥٩ ص ٩ — ١٣ والمراجع المبينة به .

كتاب « أرسطو » : « فن الشعر » ؛ ولذا لم يتأثر به النقد العربى تأثراً كبيراً ، ولم ينصرف به عن العناية بالشعر الغنائى إلى غيره من أجناس الأدب الموضوعية .

حقاً وجد فى الأدب العربى عنصر حوار اتخذ عماداً لحكايات قصصية . وأظهر ما يكون ذلك فى فن « المقامة » ؛ ولكنه لم يقم أساساً لفن تمثيلى ، بل إن النقد العربى القديم لم يعن بهذا الجنس الأدبى ، لانصرافه إلى الاهتمام بالشعر الغنائى وما يتصل به .

وقد وجدت فى الأدب الشعبى العربى عناصر تمثيل بدائية فيما يسمى «خيال الظل »[1]. وتمثيليات خيال الظل تعرف باسم « البابات » ، مفردها « بابة » ؛ يقدمها صاحبها بوساطة عرائس من الورق المقوى أو الجلد ذات ثقوب ومفصلات ليسهل تحريكها ، وعند اللعب بها ليلاً توضع خلف ستارة بيضاء ، ومن ورائها مصباح ، بحيث تنعكس ظلالها من الخلف على الستارة ، ليراها النظارة من الوجهة الأخرى . وتتحرك العرائس بعصا فى يد الذى يقدم « البابة » ، لتحركها على حسب الحوار الذى ينطق به صاحب البابة مع مساعدة آخر له ، بحيث يتغير الصوت بتغير الشخصيات وتنوع مواقفها . وقريب من « خيال الظل » السابق ما كان معروفاً لدى الترك ، مما كان يطلق عليه « القره كوز[2] » ،

---

(١) يسمى بالإنجليزية : shadow play والفرنسية : l'ombre chinoise أى الخيال الصينى ، وفى الحق له نظائر قديمة فى الصين والهند ، كما كانت له نظائر فى اليونان القديمة . والاحتمال الأقرب أن يكون مقتبساً من الصين بوساطة المغوليين المجاورين للقبائل التركية . ومن القبائل التركية تسرب إلى العرب ، وبخاصة مصر ، حوالى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر الميلادى .

انظر : Jacob M. Landau: *Studies in the Arab Theatre and Cinema,* Philadelphia, 1958, p. 12.

(٢) « القره كوز » اسم لمن يقدم هذه المناظر فى التركية ، مصحوباً غالباً برفيقه « هاجى واد » Hagivad ، ويحتمل أن يكون اسماً تركياً مركباً فى الأصل من « قره » بمعنى أسود ، و « كوز » بمعنى عين ، وسواد العيون صفة غالبة على عيون الغجر من الأتراك =

وهو يختلف فى طريقة التقديم عن سابقه ، لأن العرائس فيه لا تعكس ظلالها من الخلف على ستائر ، بل تظهر من فوق الستارة متحركة على حسب الحوار الذى ينطق به صاحبها خلف تلك الستارة . وقد راج هذا النوع فى مصر وفى البلاد العربية ، بتأثير القبائل التركية .

وأقدم ما وصل إلينا من « البابات » المصرية منسوب إلى « ابن دانيال » (١٢٤٨ — ١٣١٠) العراقى الأصل ، والذى رحل إلى مصر وعاش بها فى القرن الثالث عشر الميلادى وأوائل الرابع عشر . وقد بقى لنا منه[1] بابة : « الأمير وصال » ، و بابة « عجيب وغريب » ، ثم بابة « المتيم والضائع الغريب »[2] .

وقد يكون لمثل تلك المناظر الشعبية أثر فى تهيئة الأذهان للأقبال على

= الذين اشتهروا باللعب بخيال الظل . أو هو تحريف عن «قرقوش» الذى كان وزيراً فى العصر الأيوبى ، وبه يضرب المثل فى ارتكاب المظالم — انظر المرجع السابق ص ١٥ — ١٧ — وكذا : الدكتور محمد مندور ، المسرح ص ٢٣ — ٢٤ .

(١) باباته محفوظة فى مخطوطة بدار الكتب المصرية عنوانها : « كتاب طيف الخيال » . وبابة « الأمير وصال » تبدأ بأغان تحتوى على إطراء الجمهور وحمد الله ، والصلوات على الرسول ، والدعاء للحاكم . ثم يأخذ فى عرض الموضوع ، وموجزه أن الأمير « وصال » صار فقيراً نتيجة الفسق ، ويعتزم على الزواج ليستقيم ، ولكن تغشه الخاطبة فى فتاة تصفها له بالسحر والجمال ، وحين يبنى بها يجدها فى غاية القبح ، فيتوعد الخاطبة وزوجها ، ويعتزم على الحج تكفيراً عن سيئاته . وفى بابة « عجيب وغريب » نرى شخصين متسولين يذكراننا بشخصيات المقامات فى فسقهما وجرأتهما على الخلق . فعجيب ، مثلا ، يحمد الله على أنه خلق الخمر ، ويحث إخوانه الشحاذين أن يجتهدوا فى حيلهم ليحصلوا فوراً على المال . ووجه الشبه بينها وبين المقامات واضح قوى . ثم تخرج شخصيات أخرى يبلغ عددها سبعاً وعشرين تقريباً . ولكل منها مهنة معينة كانت شائعة وقتذاك ، كانت تجوب لأجلها الأسواق ، والمجتمعات الشعبية ، لتعرض بضاعتها أو ألعابها ، من ذلك مثلا : عسيلة العجان ، ونبانة العشاب ، ومقدام الآسى صاحب المباضع والمواسى ، وشمعون المشعوذ ، وهلال المنجم ، وشبلى السباع مروض الأسود ومبارك الفيال ، وميمون القراد ... أما البابة الثالثة بابة : « المتيم والضائع الغريب » فهى تعرض لغرام العشاق وأنواع المحبين ، وألعاباً كانت شائعة ، كمناطحة الديوك والثيران والكباش .

(٢) انظر كذلك المرجع السابق للدكتور مندور ص ٢٢ — ٢٦ ؛ وكذا :

المسرحيات أو على دور الخيالة . وحقاً كان لموضوعاتها طابع اجتماعى فى نقد العادات والتقاليد ، وفى روح السخرية الفكهة ؛ على ما سادها مع ذلك من استهتار خلقى . ولكنها كانت بدائية لا يتوافر لها طابع الأدب المسرحى ، لا فى تبرير أحداثها المتوالية بدون ربط فنى ، ولا فى تنويع الأحداث التى تعرض. فمن المقطوع به أنها لم ترق بالذوق الفنى للشعب ، ولم تحمله على أن ينظر لهذا الضرب من الملهاة نظرة جد .

ومهما يكن من صلة بين هذه « البابات » وما يتصل بها من مناظر « القره كوز » من جهة ، وبين المسرحيات من جهة أخرى ، فى الموضوع وطريقة التقديم العامة وفى شىء من الحوار ، فإن الصلة الفنية والأدبية بينهما مقطوعة ؛ وكذلك الصلة التاريخية . فمن التعسف أن يقال إن تلك المناظر الشعبية قد تطورت فخلقت المسرح عندنا . فهى قديمة نسبياً فى نشأتها وموضوعاتها ، ولم تتقدم — على قدمها — خطوة واحدة حتى تكون فنية أو أدبية ؛ بل إننا لمع المعتقدين بأن مثل تلك المناظر هونت فى نظر الجمهور من قيمة المسرحيات ، وصرفت الناس عنها . فقد كانت تلك البابات الشعبية أبعد ما تكون عن الجد وعن الدين وعن الخلق ؛ على عكس ما نعرف من نشأة المسرح الدينية لدى الإغريق مثلا ، ثم لدى الأوربيين فى عصر النهضة . لذلك كان المسرح ذا أثر عظيم وموضع تقدير من أولئك ؛ على حين شق طريقه فى عسر إلى حياتنا الأدبية والفنية .

وقد وجدت المسرحيات العربية فى الآداب الغربية الدعامة الحق لنشأتها ونهضتها . ومن المقطوع به أن الإيطاليين قد أسسوا ، فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، مسرحاً كان ذا أثر فى تهيئة أذهان المواطنين لفهم المسرحيات الحديثة والإقبال على مشاهدتها ، ولكن لا نعرف شيئاً عن موضوعات المسرحيات

فى ذلك المسرح[1] .

وكان السبق الأول فى ميدان المسرح العربى لسوريا ، فى حوالى منتصف القرن التاسع عشر ، وكانت سوريا فى ذلك الوقت تشمل سوريا ولبنان وفلسطين كلها مجتمعة . وكان أول من بدأ المسرحيات العربية فيها هو « مارون النقاش » (١٨١٧—١٨٥٥) . وقد كانت ثقافته إيطالية فرنسية تركية ، إلى جانب ثقافته العربية . وقد أخذ عن الإيطاليين فن الإخراج .

وقد رأى أن ينقل إلى العربية هذا الجنس الأدبى المسرحى . وقد قال فى الخطبة التى تلاها عندما قدم أول مسرحياته : « البخيل » عام ١٨٤٨ : « .. عند مرورى بالأقطار الأوروباوية ، وسلوكى بالأمصار الأفرنجية ، قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع ، التى من شأنها تهذيب الطبائع ، مراسح يلعبون بها ألعاباً غريبة ، ويقصون فيها قصصاً عجيبة ، فيرى بهذه الحكايات التى يشيرون إليها ، والروايات التى يتشكلون بها ويعتمدون عليها ، من ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح » ؛ ثم يقول فى نفس الخطبة : « .. لأنه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر ، فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر ... » . وإلى هدفه الاجتماعى والفنى فى مسرحياته ، فضل « تقديم المرسح الموسيقى المجدى » ، لأنه أحب إلى أهل عصره من المرسح غير الموسيقى الذى يسميه « بروزه »[2] . وملهاته السابقة الذكر : « البخيل » ذات حدث أبسط من مسرحية موليير التى تحمل نفس العنوان . والمسرحيات الإيطالية بنفس الاسم كثيرة ، منها مسرحيتان لشاعر الملاهى الإيطالى « كارلو جولدونى »

---

(١) انظر J.M. Landau: *Studies in the Arab Theater and Cinema*, pp. 52-55.

(٢) مارون النقاش : أرزة لبنان ، بيروت ١٨٦٩ ص ١٦ ، ١٨ .

(١٧٠٧—١٧٩٣) ، أولاهما باسم «البخيل» ، والثانية باسم «البخيل الحسود» . ولا بد أن مارون النقاش اطلع على شيء من هذه المسرحيات ، ولكن أصالته ظاهرة ، لأنه قصد إلى خلق مسرحيات غنائية ، يستخدم فيها الجوقة ، ويلائم بينها وبين جمهوره من الناحية الفنية . وعلى الرغم من ذلك يبدو تأثره بموليير واضحاً في مسرحيته السابقة وغيرها ، في مواقف جزئية . منها في المسرحية السابقة ، مثلا ، موقف البخيل «قراد» من خادمه مالك ، حين يشك في أنه سرق كيس نقوده ، فيقول له : « أرني كفيك » ! فيريه الخادم كفيه قائلا : « الأمر إليك » ؛ فيضيف قراد قائلا : « أين اليد الأخرى ؟ » . والنكتة هنا غير معروفة في العربية ، كأن البخيل في اضطرابه يظن أنه سرق بيد أخرى له غير يديه . وعلى الرغم من أن هذه النكتة في مسرحية « بلوتوس » ، فإن الأقرب للاحتمال أن يكون مارون النقاش قد عرفها عن موليير ، فهي في مسرحيته : « البخيل » (الفصل الأول — المنظر الثالث) . وتأثره بالفرنسية يظهر أكثر من ذلك في مسرحيته الأخيرة التي سنذكرها بعد قليل .

والمسرحية الثانية له هي ملهاة : « أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد » (١٨٥٠ م) ، وهي مأخوذة عن ألف وليلة ، و « أبو الحسن » هذا هو الذي نصبه هرون الرشيد خليفة يوماً واحداً — على حسب ألف ليلة وليلة — فوجد نفسه في مغامرات لم يستطع أن يوفق بين مقتضياتها وحالته ، وهي أول مسرحية عربية أصيلة . ومسرحيته الثالثة والأخيرة هي ملهاة « السليط الحسود » التي مثلت لأول مرة عام ١٨٥١ . وهو متأثر فيها بمسرحية موليير التي عنوانها : « الأمير الغيور »(١) ، في كثير من الأفكار العامة ، وفي الموقف . على أنه متأثر فيها كذلك بملهاة : « البرجوازي النبيل »(٢) لموليير أيضاً ، إلى جانب

(١) Dom Garcia de Navarre ou Le Prince Jaloux

(٢) Le Bourgeois Gentilhomme

تأثره قطعاً بمسرحيات إيطالية ، منها ملهاة « أنطون فرانسيسكو جرازيانى » (١٥٠٣ — ١٥٨٤) ، وعنوانها : « الغيور » . ونكتفى هنا بالإشارة إلى تأثره بملهاة موليير الأخيرة فى الحوار الذى يدور بين جرجس السليط وأبى عيسى حين يقول أبو عيسى : « اعلم يا حبيبى أن النثر هو الكلام المنثور لا المنظوم ، أعنى الكلام المتداول فى ألسنة العموم . فما كان نثراً لم يكن شعراً ، وما كان شعراً لم يكن نثراً ... » فيجيب أبو عيسى : « ها ! ها ! الآن علمت معناه وتعلمت ، فإذن ، حين أقول لخادمى : نولنى عمامتى ، ولبسنى با بوجى ، أكون بالنثر تكلمت ... صار عمرى نحو ثلاثين سنة ، وأنا أتكلم بالنثر ولا علم لى بذلك ، بالحقيقة أن العلوم خير من الفلايك » . فهذا الحوار يذكر ، فى وضوح ، بحوار « جوردان » مع معلم الفلسفة فى مسرحية موليير السابقة . وكذلك الحوار السابق واللاحق له يدل على تأثر مارون بنفس مسرحية موليير(١) .

وقد أتت إلى مصر ، فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، جماعة تمثيل سورية على رأسها « سليم النقاش » ابن أخ مارون النقاش ، ومن هذه الجماعة « أديب إسحق » ، و « يوسف الخياط » . وقد قدّم هؤلاء — منذ عام ١٨٧٦ وما وليه من أعوام — مسرحيات ، فى القاهرة أو الاسكندرية ، أكثرها مترجم عن الفرنسية الكلاسيكية ، مثل مسرحية « أندروماك » و « فيدر » للشاعر الفرنسى « راسين » ، ومسرحية « هوراس » للشاعر « كورنى » ، ومسرحية «زنوبيا» Zénobie للشاعر الكلاسيكى الفرنسى «دو بنياك» D'aulignac .

واستمرت المسرحيات السابقة وسواها تقدم للجمهور ، مع إضفاء الطابع

(١) قارن مسرحية موليير السابقة ، الفصل الثانى ، المنظر الرابع ؛ وأرزة لبنان ص ٢٩٠ والصفحات السابقة واللاحقة لها .

الغنائى عليها ، ومع تغيير أسمائها بما يتفق والذوق العربى ، مما لا يهمنا الآن ذكر تفاصيله .

وقليل من تلك المسرحيات يستحق أن يدخل فى نطاق الأدب المسرحى ، لتهافت لغتها ، وتفاهة الفن المسرحى فى تأليفها . وظلت الحال كذلك حتى ظهرت مسرحية : « مصرع كيلوباترا » لشوقى عام ١٩٢٩ ، فكانت بدء الأدب المسرحى الصحيح فى لغتها الرفيعة ، وفى كثير من الجوانب الفنية التى توافرت فيها بالقياس إلى ما سبقها من مسرحيات عربية .

وفى ضوء ما أجملنا من نشأة المسرحية العربية ، نورد هنا الخصائص العامة للأدب المسرحى العربى فى حدود ما له من صلات مع الآداب الأوربية .

وطبيعى أن تكون الترجمة أسبق من التأليف الأصيل فى هذا الجنس الأدبى الجديد فى لغتنا . وقد كانت هذه الترجمة — فى أكثر حالاتها — حرة كل الحرية تجاه الأصل ، تغير أسماءه ومواضعه ، وتحور فى الكثير من الأحداث بحيث تصبح مألوفة للقارىء أو المشاهد(١) .

وهذه المسرحيات المترجمة اعتمدت أولا على الأدب الفرنسى الكلاسيكى ، ثم اعتمدت — بعد ذلك — على المسرحيات الرومانتيكية الفرنسية فى الأعم الأغلب من حالاتها ، ثم الإنجليزية فى الحالات القليلة ؛ إلى جانب ترجمة

---

(١) من أمثلة هذه التغييرات تسمية « عطيل » بطل مسرحية « شكسبير » باسم : عطاء الله ؛ وحين ترجم نجيب الحدود مسرحية « هيرنانى » للشاعر الفرنسى : « فكتور هوجو » غير اسم « هرنانى » Hernani إلى « حمدان » . واسم شخصية « دونا سول » Donasol إلى « شمس » . وبدل باسم : « دون كارلوس » Don Carlos اسم « عبد الرحمن » ، كما جعل عنوان المسرحية نفسها : « رواية حمدان » .
انظر : J.M. Landau, *op. cit.*, pp. 110-111.

مسرحيات « شكسبير » الذى هو أقرب إلى الرومانتيكيين فى خصائصه الفنية . ثم أخذت الترجمة تعنى بالدقة والوفاء للأصل ، وتشمل المسرحيات التى تمثل المذاهب المعاصرة من واقعية ووجودية .

وأما فيما يخص المسرحيات الأصيلة غير المترجمة فقد كثرت وتنوعت اتجاهاتها ، وهى فى كل حالاتها لم تلتزم مذهباً معيناً ، بل تأثرت بالمذاهب كلها ، وقد تأثرنا أولا بالكلاسيكية فى الموضوعات والنواحى الفنية ، وسرعان ما تأثرنا إلى جانبها بالرومانتيكية فى المسرحيات ذات الطابع العاطفى ، وفى المسرحيات التاريخية التى تشيد بالماضى الوطنى ، أو الماضى القومى[1] .

ونلحظ كذلك فى الاتجاهات العامة لمسرحياتنا أن الملاهى أكثر رواجاً من المآسى ، وذلك أن جمهورنا ، فى حياته العامة القاسية ، يقصد إلى المسرح للاسترواح لا للتعلم . ثم هو قلما يتذوق المأساة الرفيعة . ولذلك كثيراً ما تتحول المأساة إلى « مليودراما » تعتمد على إثارة المشاعر بالوسائل اليسيرة من عرض أحداث مروعة ، ومن الاعتماد على الوقائع أكثر من الاعتماد على المواقف الفنية .

ومن المسرحيات اللاهية ما يعالج مسائل الأسرة ، أو بعض المسائل الاجتماعية ، مثال ذلك مسرحية « حفلة شاى » لمحمود تيمور ، وفيها ينعى على الجيل الجديد تقليده للغربيين فى توافه الأمور ، وحذلقته فى هذا التقليد السطحى

---

(١) من هذه المسرحيات مسرحية : « ليلى ابنة النعمان والأكاسرة » للكاتب السورى : يوسف الحائك . وفيها يصف حرب الفرس ضد النعمان ملك الحيرة . وكيف رفضت ابنته الزواج من ولى عهد الفرس . ثم يصف انتصار العرب ، ويدعوهم للوحدة العربية الكريمة . انظر المرجع السابق ص ١١٥ — ١١٦ .

وقد كانت مسرحيات شوقى كلها — ما عدا مسرحية الست هدى — تاريخية ، تقصد إلى الإشادة بالماضى القومى أو الوطنى . وهذه كلها نزعات نمت وازدهرت فى عصر الرومانتيكيين، وطبعت بطابعهم الفنى .

وعلى الرغم من أصالة هذه المسرحية وعمق معناها ، فقد تأثر مؤلفها بملهاة « المتفيهقات المضحكات » Les Précieuses Ridicules للشاعر الفرنسى « موليير » ، فى لغتها وطريقة الحوار فيها .

وأعقب ذلك ظهور المسرحيات الرمزية فى أدبنا . والمسرحيات الرمزية المحضة قلما يتذوقها جمهورنا . على أن كتاب المسرحيات الرمزية فى الغرب قلما نجحوا فيها ؛ ذلك لغلبة الطابع التجريدى عليها وفقرها فى تعمق النواحى النفسية . ومثال هذه المسرحيات الرمزية المحضة عندنا مسرحية : « مفرق الطريق » لبشر فارس عام ١٩٣٧ . وفيها يدور حوار بين فتاة اسمها : « سميرة » رمز الروح الدائبة فى البحث عن الحقيقة ، ولكنها مقيدة بقيود المادة والعالم المادى بشروره ونقائصه ، و بين فتى قريب منها فى السن ، وليد المجتمع ، لا يستطيع أن يرقى لفهم المعانى المثلى التجريدية . والصراع فكرى محض بين الماديات والتجريديات ، و بين نور العقل وظلمات العواطف ، فى صلتيهما بالروح . ورمزية بشر فارس فى هذه المسرحية تذكر برمزية « ڤرلين » و بنزعة « بودلير » الرمزية[1] .

وقد حرص الأستاذ توفيق الحكيم على خلط الطابع الرمزى لبعض مسرحياته بقضايا اجتماعية عامة ، أو آراء فلسفية فى صلة الفرد بالمجتمع ، كما فى مسرحيته : « أهل الكهف » ؛ فليس المجال الغيبى فيها سوى قالب إيحائى عام يذكرنا بكثير من خصائص بعض مسرحيات « ماترلنك » Maeterlinck البلچيكى ، وهو من أبرع من نجحوا فى المسرحيات الرمزية فى أوربا : وكما فى مسرحية « نهر الجنون » لتوفيق الحكيم أيضاً ، وفيها يمتنع الملك ووزيره من الارتواء عن نهر الجنون الذى يرده أفراد الشعب جميعاً ، فيجنون ؛ ولكن سرعان ما يصبح الملك

---

(١) وقد ترجمت مسرحية بشر فارس هذه إلى الفرنسية عام ١٩٥٠ ، وإلى الألمانية عام ١٩٥١ ؛ انظر : J.M. Landau, *op. cit.*, pp. 123-124.

والوزير هما المجنونين فى نظر الشعب ، فيضطران بذلك إلى ورود نفس النهر . وهى أسطورة لعل توفيق الحكيم أراد أن يصور بها طغيان المجتمع وسيطرته على الفرد ، وهى قضية رومانتيكية ، كما هى قضية الوجوديين ومن لف لفهم اليوم[١] .

وكان الأستاذ محمود تيمور من أبرز كتاب المسرح الواقعى . وهو — إلى جانب أصالته فى دقة ملحوظاته لشئون المجتمع ، وبراعته فى وصف آفاته[٢] — متأثر فى وجهته الفنية العامة بنوع واقعية « جى دى موپاسان » ثم الواقعية الأوربية جملة .

ومن أوائل من كتبوا للمسرح كذلك محمد تيمور ، أخو محمود تيمور ، وإبراهيم رمزى ، وعباس علام ، ومحمود كامل ، وفرح أنطون ، ومحمد لطفى جمعه ....

وذلك ما يخص الخطوط الكبيرة التى يضعها نصب عينيه من يحاول القيام بدراسات مقارنة لجنس المسرحية الأدبى . وهو الذى أخذناه عن الآداب الأوربية وقد أخذ يتأصل فى أدبنا ، ويؤدى رسالته الإنسانية والفنية فى نطاق ما ذكرنا له من اتجاهات عامة لا سبيل هنا إلى تفصيلها .

٣ — الخرافة ، أو الحكاية على لسان الحيوان :

وهى حكاية ذات طابع خلقى وتعليمى فى قالبها[٣] الأدبى الخاص بها . وهى

(١) وقد ترجمت إلى اللغة الفرنسية ، انظر المرجع السابق ص ١٤٥ .

(٢) وقد سبق أن مثلنا له بملهاة «حفلة شاى» انظر ص١٧٧ — ١٧٨ من هذا الكتاب، وكذلك مسرحيته المسماة « المخبأ رقم ١٣ » التى ظهرت لأول مرة عام ١٩٤١ .

(٣) واسمها فى اللاتينية Fabula أى الحكاية أو الخرافة ، وأصبحت هذه الكلمة اللاتينية فى اللغة الفرنسية وفى الإنجليزية : Fable واسمها فى اليونانية Apologos أى حكاية ذات مغزى خلقى . واسمها الدينى المسيحى على حسب الأنجيل : Parabola ، وهى كلمة دينية معناها الأصلى : المقارنة . ثم إن صاحب الفهرست ومن نحا نحوه يسمونها فى العربية : الخرافة ،

تنحو منحى الرمز فى معناه اللغوى العام ، لا فى معناه المذهبى ؛ فالرمز فيها معناه أن يعرض الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث ، على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة ، بحيث يتتبع المرء فى قراءتها صور الشخصيات الظاهرة التى تشف عن صور شخصيات أخرى ، تتراءى خلف هذه الشخصيات الظاهرة . وغالباً ما تحكى على لسان الحيوان أو النبات أو الجماد ، ولكنها قد تحكى كذلك على ألسنة شخصيات إنسانية تتخذ رموزاً لشخصيات أخرى .

وحكايات الحيوان تنشأ فطرية فى أدب الشعب قبل أن ترتقى من الحالة الشعبية (الفولكلورية) إلى المكانة الأدبية الفنية . وأدنى صورها فى هذه الحالة أن تفسر ظواهر طبيعية تفسيراً ميتافيزيقياً أسطورياً[١] على حسب عقائد الشعب ، أو تبين أصل ما سار بين العامة[٢] من أمثال . وحينئذ تجرى هذه الخرافات والأساطير الشعبية مجرى الحقائق ، ولا يكون لها معنى رمزى فى صورته التى تحدثنا عنها . و إذن لا تندرج مثل هذه الأساطير والخرافات فى الجنس الأدبى

---

(١) مثل أسطورة « نارسيسوس Narcissus » عند اليونان ، وهو الفتى الجميل الذى ابتلته الإلهة « أفروديت » بحبه نفسه ، وولوعه بالنظر إلى صورته فى الماء . وفى سبيل حصوله على هذه الصورة مات غرقاً ، وتحول إلى زهرة (هى زهرة النرجس) . ولذلك تحب هذه الزهرة الماء ، وتنمو على الشطآن . فهذه خرافة تفسر ظاهرة طبيعية — ومثل ذلك أيضاً الخرافات المتصلة بالمسخ أو بالتناسخ عند أكثر الشعوب فى عهودها الفطرية ، ولها صلة بالعقيدة .

(٢) من أمثال ذلك ما يحكيه الميدانى (مجموع الأمثال جـ ٢ ص ١٣) : « هذا مما زعمت العرب على ألسن البهائم ، قالوا : إن الأرنب التقطت تمرة ، فاختلسها الثعلب فأكلها . فانطلقا يختصمان إلى الضب . فقالت الأرنب : يا أبا الحسل [الحسل ولد الضب ، وأبو الحسل كنية الضب] — فقال : سميعاً دعوت . — قالت : أتيناك لنختصم إليك — قال : عادلا حكمتما — قالت : فاخرج إلينا — قال : فى بيته يؤتى الحكم — قالت : إنى وجدت تمرة — قال : حلوة فكليها — قالت : فاختلسها الثعلب ؟ قال : لنفسه بغى الخير — قالت : فلطمته — قال : بحقك أخذت — قالت : فلطمنى — قال : حر انتصر — قالت : فاقض بيننا — قال : قد قضيت — فذهبت أقواله كلها أمثالا » .

الذى نحن بصدد الحديث عنـه ، مهما أجيدت صياغتها الأدبية . ولـكنها هى الأصل البدائى لنشأته .

أما حين ترتقى هذه الأساطير والحـكايات ، ويتوافر لها ما ذكرناه قبل من معنى رمزى ، فإنها تؤلف الجنس الفنى المقصود هنا .

فأى الشعوب كان الأسبق فى اختراع حكايات هذا الجنس الأدبى ، بحيث انتقلت منه إلى غيره من الشعوب ؟ خلاف كبير بين الباحثين .

فيرى بعضهم أنها يونانية الأصل، فى صورتها الفنية ، كما عرفت فى حكايات « إيسوپوس » Aesop (Aisopos) (فى القرن السادس قبل الميلاد) ؛ بل قد عرفت هذه الخرافات فى الأدب اليونانى قبل ذلك عند الشاعر «هيزيودس»[١] (حوالى القرن الثامن قبل الميلاد) ثم عنـد « ستيسيكورس »[٢] (فى القرن السادس قبل الميلاد) — وإذن يحتمل أن تكون الخرافات المشتركة بين الهنود واليونانيين قد سرت من الآخرين للأولين ، وبخاصة بعد فتوح الاسكندر الأكبر فى الشرق (٣٥٦ — ٣٢٣ ق . م) ، وبتأثير الحـكومات التى أقامها على أثر فتوحاته الواسعة[٣] .

على حين يرى آخرون من الباحثين أن الهند أسبق إلى هذه الحـكايات من اليونان . ففى كتاب « جاتاكا » — وهو الـكتاب الذى يحكى تاريخ تناسخ « بوذا » فى أنواع من الموجودات قبل وجوده الأخير مؤسساً للديانة البوذية —

---

(١) Hesiod (Hesiodos) ، وقد ألف خرافة : « الباز والبلبل » .

(٢) Stesichorus وله خرافة : « النسر والثعلب » — انظر فى ذلك :
Laffont-Bompiani, *op. cit.*, II, p. 313.

(٣) من أصحاب هذا الرأى « جاستون پارى » ، انظر :
Gaston Paris: *La Poésie du Moyen-Age*, II, 88.

حكايات كثيرة عن أنواع وجود « بوذا » فى صور الحيوانات والطيور . وترجع بعض حكايات ذلك الكتاب إلى قرون طويلة قبل ميلاد المسيح ، وقد تبلغ سبعة أو أكثر .

على أن بعض الحكايات المصرية القديمة على لسان الحيوان يرجع تاريخها إلى القرن الثانى عشر قبل الميلاد (مثل قصة السبع والفأر التى وجدت على ورقة بردى) . ولا يبعد ، إذن ، أن تكون هذه الحكايات المصرية هى التى أثرت فى هذا الجنس فى الأدبين الهندى واليونانى معاً[١] .

ولا سبيل إلى القطع برأى فى هذه المسألة ، فهذه الحكايات — كما قلنا — تنشأ شعبية أو أسطورية ، ثم تأخذ فى الارتقاء إلى المكانة الأدبية ، فتتبادل الصلات مع الآداب الأخرى . وليست لدينا أدلة تاريخية توضح لنا كيف تبودلت هذه الصلات . ولا يبعد أن تكون مصر والهند واليونان كلها قد أعطت وأخذت فيما يخص هذا الجنس الأدبى فى وقت معاً طوال العصور . وإنما يهمنا فى دراساتنا المقارنة أن نتتبع ، إجمالاً ، نمو هذا الجنس الأدبى وخصائصه العامة فى الآداب الشرقية والغربية ، وكيف أخذنا من ذلك كله فى أدبنا القديم والحديث .

ففيما يخص الآداب الشرقية ، كان الطابع الأدبى غالباً على حكايات الحيوان فيها . وأقدم الآداب الشرقية التى عرفنا الكثير عن حكاياتها هو الأدب الهندى . وفى كتاب « جاتاكا » السابق الذكر أنواع تشابه تربط ما بينه وبين الكتاب الهندى الآخر « تانتراخيابيكا Tantrâkhyayika » ، وهو أصل للكتاب الهندى الثالث « بنج تانترا Panctantra » أو « القصص الخمسة » ، وترجع

---

(١) انظر : Chamber's *Encycl.*, beast-fable.

نصوص الكتابين الهنديين الأخيرين إلى ما بين القرنين الثانى والخامس الميلاديين. وقد وصل إلينا كذلك كتاب هندى متأخر عنهما هو « هيتوپاديسيا » ، يرجع تدوينه إلى القرنين العاشر والحادى عشر الميلاديين . وهو أهم كتاب هندى قلد فيه كتاب « پنج تانترا » فى حكاياته وطريقته .

وحكايات الحيوان فى الكتب الهندية السابقة كلها ذات طابع انفردت به . فمن خصائصها الفنية طريقة التقديم للحكايات بالتساؤل والاستفهام عن أصل المثل الذى وردت فيه الحكاية ، بعبارة : وكيف كان ذلك ؛ ويتصدر الإجابة عن الاستفهام عبارة : زعموا أنه كان ... ؛ ومنها كذلك تداخل الحكايات ، فكل حكاية رئيسية تحوى حكايات فرعية ، وكل واحدة من الحكايات الفرعية قد تحتوى على حكاية أو أكثر متداخلة فيها كذلك . ويتبع ذلك دخول شخصيات جديدة ، أو حيوانات جديدة فى الحكاية ؛ دون انقطاع ولأدنى مناسبة . وثالث هذه الخصائص أن الكاتب فيها يتناسى الرموز ، أى الشخصيات أو الحيوانات التى جعلها القاص رموزاً للناس فى سلوكهم ، فيسهب فى الحديث عن المرموز إليهم من الناس ، غافلاً عن شخصياته الرمزية .

وقد كان الأدب الإيرانى القديم صلة بين الأدب الهندى والأدب العربى فيما يخص هذا الجنس الأدبى . ففى عهد « خسرو أنوشروان » (القرن السادس الميلادى) قد حصل طبيبه الخاص « برزويه » على نسخة من كتاب «پنج تانترا» الهندى ونقله إلى اللغة البهلوية ، وأضاف إليه قصصاً أخرى لم نقف بعد على مصادرها كلها . والحيوانان الرئيسيان فى ذلك الكتاب من فصيلة ابن آوى ، ويسميان « كاراتاكا » Karataka و « داماناكا » Damanaka — ومنهما

استخرج اسم الكتاب الفارسى[1] : « كليلة ودمنة » الذى ترجمه عبد الله بن المقفع من اللغة البهلوية إلى اللغة العربية حوالى منتصف القرن الثامن الميلادى .

وفى الأدب العربى القديم ، كانت ترجمة عبد الله بن المقفع هذه سبباً فى خلق هذا الجنس الأدبى الجديد فى اللغة العربية . ذلك أن حكايات الحيوان فى الأدب العربى القديم قبل « كليلة ودمنة » كانت إما شعبية فطرية تشرح ما سار بين العامة من أمثال[2] ، و إما مقتبسة من كتب العهد القديم ، أى ذات طابع دينى يتصل بالعقائد[3] . وأما ما عدا هذين فمتأخر عن كليلة ودمنة ومتأثر به[4] . وفى كتاب « كليلة ودمنة » تتمثل الخصائص الهندية السابقة الذكر .

وكان كتاب « كليلة ودمنة » ذا أثر قوى فى الأدب العربى القديم فى العصر العباسى . ذلك أن جعفر بن خالد البرمكى كلف عبد الله بن الأهوانى أن يترجمه له مرة ثانية ، ثم صاغه نظماً — فى نحو أربعة عشر ألف بيت — أبان بن عبد الحميد بن لاحق ، للبرامكة أيضاً . وحاكاه فى ذلك شعراء آخرون ، منهم على ابن داوود ، و بشر بن المعتمر ، وأبو المكارم أسعد بن خاطر ، ولم يصلنا من هذه

---

(١) انظر : M.H. Massé: *Les Versions Persanes des Contes d'Animaux*, dans: *L'Ame de l'Iran*, Paris, 1951, pp. 129-130.

(٢) كما فى « جمهرة الأمثال » للعسكرى ، وفى « مجمع الأمثال » للميدانى ، وسبق أن أوردنا مثلا منها هامش ص ١٨٠ من هذا الكتاب .

(٣) مثلا فى الحكايات المروية عن أمية بن أبى الصلت ، كما فى قصة الحمامة والغراب فى سفينة نوح (انظر : الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ص٣٢٠ — ٣٢٤) والقصة فى سفر التكوين ، إصحاح ٨ آية ٦ — ١٢ (انظر الدكتور عبد الرزاق حميدة : قصص الحيوان فى الأدب العربى ، ص ٦٤ — ٦٥) .

(٤) مثلا قصة الباز والديك التى يضربها « الموريانى » لجلسائه (الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ص ٣٦٠ — ٣٦٣ تحقيق الأستاذ عبد السلام هرون) .

الآثار الأدبية إلا نحو سبعين بيتاً من نظم أبان بن عبد الحميد ، نقلها الصولى فى كتابه : « الأوراق » .

ولم يقف حظ هذا الكتاب عند الترجمة نظماً أو نثراً ، فقد نسج آخرون على منواله . فألف سهل بن هرون كتاباً سماه : «ثعلة وعفراء» ، هو محاكاة لكتاب « كليلة ودمنة » . وقد حاكى على بن داوود ، بدوره ، سهل بن هرون فى كتاب له سماه : « كتاب النمر والثعلب » ، ولم يصلنا شىء من هذه الكتب أيضاً[١] .

وممن نسجوا على منوال « كليلة ودمنة » إخوان الصفاء فى رسائلهم ، وقد نقلوا هذا الجنس الأدبى من المغزى الاجتماعى إلى الميدان الفلسفى . فألفوا محاكة طويلة بين الإنسان والحيوان أمام ملك الجان ، وأطالوا فى مرافعة الخصمين من الإنسان والحيوان ، ليبثوا فى تلك المرافعة أفكارهم الفلسفية[٢] .

ثم توالى نظم الكتاب بعد ذلك فى عصور مختلفة ، ومن ذلك كتاب : « نتائج الفطنة[٣] فى نظم كليلة ودمنة » للشريف بن الهبارية المتوفى عام ٥٠٤هـ ، وكان وزيراً للسلطان « ألب أرسلان»[٤] . ولنفس المؤلف كتاب ثان حاكى فيه كليلة ودمنة وسماه : « كتاب الصادح والباغم » . وقد تأثر فى الباب الأول

---

(١) ابن النديم : الفهرست ، ص١١٨ — ١١٩ ، ١٦٢ — ١٦٣ ، ٣٠٤ — ٣٠٥ ، وكذا : المسعودى : مروج الذهب ، طبعة باريس ١٨٦١ ، ج ١ ص ١٥٩ — وكذا :
Inostransev: *Iranian Influence on Moslem Literature*, pp. 32-33.
ثم : De Sacy: *Notices sur les Manuscrits*, vol. 10, pp. 168-170.

(٢) انظر رسائل إخوان الصفاء ، طبعة القاهرة ١٩٢٨ ، ج ٢ ، ص١٨٣ — ٣١٧ ، وتاريخ هذه الرسائل يرجع إلى القرن الرابع الهجرى .

(٣) وقد نشر فى لبنان عام ١٩٠٠ .

(٤) ابن خلكان : وفيات الأعيان ج ٢ ص ١٩ .

منه : باب الناسك واللص الفاتك ؛ بكتاب « كليلة ودمنة » ، ثم تأثر فى الباب الثانى منه : باب البيان ومفاخرة الحيوان ؛ برسائل إخوان الصفاء فيما ذكروه من محاكمة الإنسان والحيوان . وأما الباب الثالث : باب المحاورة بين الحمامة والظبية ؛ فهو أبيات من الحكم أتى بها تعقيباً على حكايات من كلية ودمنة . وينسب إلى نفس المؤلف كتاب آخر يسمى : « درر الحكم فى أمثال الهنود والعجم » ، وينسب الكتاب الأخير أيضاً لعبد المؤمن بن الحسن الصاغانى من رجال القرن السابع الهجرى . ومنه نسخ خطية فى مكتبة « ڤينا » و ميونيخ » . وكان آخر من نظموا الكتاب جلال الدين النقاش من رجال القرن التاسع الهجرى . وتوجد نسخة من كتابه فى المتحف البريطانى وأخرى فى بيروت[1] .

وقد تأثر بكليلة ودمنة محمد بن أحمد بن ظفر ، فى كتابه النثرى : « سلوان المطاع فى عدوان الأتباع » ، وحكايات الحيوان فيه قليلة ، ذات صبغة دينية ، ولكن تأثير « كليلة ودمنة » فيها واضح كل الوضوح .

ثم جاء ابن عربشاه (أحمد بن محمد بن عبد الله ، المتوفى عام ٨٥٤ هـ) ، ألف كتاب : « فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء » على لسان الحيوان . وهو فى الحقيقة ترجمة أدبية حرة لكتاب : « مرز بان نامه » الذى دون فى الأصل باللهجة الطبرستانية فى القرن الرابع الهجرى (القرن العاشر الميلادى)[2] ، والذى ترجم — بعد — إلى الفارسية الحديثة ، ترجمه إليها «سعد الدين وراوينى»، فى أوائل

---

(١) انظر : الدكتور عبد الرزاق حميدة : قصص الحيوان فى الأدب العربى ص ١٣٧ ، ١٥٠ — ١٥١ .

(٢) قد قمنا فى هذا بتحقيق طويل فى رسالتنا الأولى فى السربون : تأثير النثر العربى فى النثر الفارسى ، ولما تطبع بعد ، ولا مجال للإطالة بذكره هنا . وإلى هذا الكتاب فى لهجته الطبرستانية أشار عنصر المعالى كيكاوس بن وشمكير فى مقدمة كتابه الفارسى الشهير : قابوس نامه .

القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ،وقد سار فى تلك[1] الترجمة على نهج « أبى المعالى نصر الله » الذى ترجم إلى الفارسية أيضاً كليلة ودمنة العربية لابن المقفع ، فكانت ترجمته نثراً فنياً ، يقرب من الشعر المنثور .

وعن « مرز بان نامه » ترجم ابن عربشاه كتابه السابق الذكر ، فى أسلوب أدبى يقرب من أسلوب « وراوينى » فى الفارسية . وابن عربشاه له كتاب آخر مترجم أيضاً يسمى : « مرز بان نامه » ، بسيط فى أسلوبه ، ولعله أقرب إلى الكتاب فى لهجته الطبرستانية الأصلية التى لم يعد لها وجود اليوم .

وكتاب ابن عربشاه آخر كتاب فى هذا الجنس الأدبى فى اللغة العربية قبل العصر الحديث .

وقد أثرت العربية ، بدورها ، فى الفارسية الحديثة تأثيراً عميقاً فى هذا الميدان . إذ كان قد فقد الأصل البهلوى الذى ترجم عنه ابن المقفع . فأصبح كتاب « كليلة ودمنة » العربى ، على حسب ترجمة ابن المقفع له ، أصلا لكل ترجمة فى اللغات الأخرى لهذا الكتاب[2] . ومن هذه الترجمات الفارسية ترجمة أبى المعالى نصر الله حوالى عام ١١٤٤ م . وقد سبق الكلام عن طريقته فى ترجمته . ثم ترجمه مرة ثانية إلى الفارسية فى أواخر القرن الخامس عشر الميلادى « حسين واعظ كاشفى » ، وسمى ترجمته : « أنوار سهيلى » . وبهذه الترجمة الأخيرة تأثر « لافونتين » الفرنسى فيما يخص هذا الجنس الأدبى ، كما سنرى .

وقبل أن نتحدث عن التأثير العربى فى حكايات « لا فونتين » ، نجمل القول

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٢٦ ؛ وفى رسالتنا السابقة الذكر رجحنا أن يكون هذا الكتاب الطبرستانى الأصل محاكاة لكتاب كليلة ودمنة فى بحث طويل لا مكان له هنا .

(٢) قد ترجم هذا الكتاب إلى نحو ستين لغة ، كان الأصل العربى أساساً مباشراً وأغير مباشر لها .

في نشأة هذا الجنس الأدبي وتطوره في الآداب الغربية :

قد نشأ جنس الحكاية على لسان الحيوان في الآداب الغربية نثراً ، ثم سرعان ما صار شعراً ، وغلب طابع الشعر عليه . وقد سبق أن ذكرنا أنه كان معروفاً قبل « إيسوپس » عند اليونان ، ولكنه هو الذي اشتهر به في الأدب اليوناني[1] . وقد ألف حكاياته نثراً . وكان هذا الجنس ذا قيمة كبيرة لدى اليونان في زمن « أرسطو » . وكثيراً ما كان يستشهد به الخطيب في المرافعات القضائية[2] . وبعد « إيسوپس » أتى « بابريوس Babrius (القرن الأول الميلادي) ، فنظم شعراً مائة وثلاثاً وعشرين حكاية من حكايات « إيسوپس » .

وقد أثر الأدب اليوناني في الأدب اللاتيني فيما يخص هذا الجنس الأدبي . فعلى الرغم من أصالة الشاعر اللاتيني « هوراس » (٦٥ — ٨ ق . م) في رسائله (Epistolae) وهجائه (Satyrae) — وبخاصة في الهجاء الذي اعتبره « كانتيليان » جنساً أدبياً استقل بخلقه الرومان[3] — نجد أنه يدخل ، فيما كتب ، حكايات على لسان الحيوان يسير فيها على نهج اليونان ؛ ولكن تظهر أصالته في إضفاء طابع السخرية اللاذعة في حكاياته على لسان الحيوانات التي يتخذها رمزاً للناس . وحكاياته هذه شعر لا نثر . وبعده أتى الشاعر اللاتيني الآخر : « فيدروس » Phaedrus (٣٠ ق . م — ٤٤ م) ، فنظم مائة وإحدى وعشرين حكاية ، يحاكي فيها « إيسوپس » ، ولكنه يعبر فيها ، مع ذلك ، عن مظالم الحياة السياسية والاجتماعية في عصر الامبراطور « تبيريوس » (١٤ — ٣٧م) وفي عصر « كاليجولا » (٣٧ — ٤١ م) . وقد ضاق بهذه المظالم واتخذ من هذا الجنس الأدبي طريقاً

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٨١ .

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثاني ١٣٩٣ ب س ٨ وما يليه .

(٣) Horace: *Inst. Orat.*, X, 1, 93 — هذا ؛ ويطلق على رسائل « هوراس » وهجائه معاً اسم : (sermones) .

للتخفيف عن آلامه فى شعوره بها . وأثرت هذه الحكايات اليونانية واللاتينية فى أدب العصور الوسطى الأوربية ، وطالما ترجمت أو حوكيت من الشعراء والكتاب ، مما لا يهمنا هنا الإطالة فيه .

وانتهى ذلك الميراث فى هذا الجنس الأدبى إلى « لافونتين » الفرنسى (١٦٢١ — ١٦٩٥) فتأثر به ، وحاكاه ، وأخذ كثيراً من موضوعاته عن سابقيه و بخاصة من اليونانيين واللاتينيين . ولكنه بلغ بهذا الجنس الأدبى أقصى ما قدر له من كمال فنى . فقد راعى الأسس الفنية العامة التى لحظها التابعون فى ذلك الجنس الأدبى من سابقيه ، ثم استكمل هذه القواعد الفنية ، وبرع فيها حتى صار مثالاً لمن حاكوه فى الآداب جميعاً . ونجمل القول الآن فى هذه القواعد الفنية :

من القواعد الفنية ، فى هذا الجنس الأدبى ، الحرص على التشابه بين الأشخاص الخيالية والأشخاص الحقيقية فى سياق الحكاية . فيختار الكاتب صفات أشخاصه الأولى بحيث تشير فى ذهن القارىء الشخصيات الثانية . فلا ينبغى أن يسترسل فى وصف الشخصيات الرمزية من الحيوانات وغيرها حتى ينسى القارىء صفات الشخصيات المرموز إليهم من الناس ، ولا أن ينسى الرموز فيتحدث عن الشخصيات المرموز إليهم حتى يغفل القارىء عن هذه الرموز التى هى وسائل الإثارة الفنية . بل يجب أن يختار خصائص الشخصيات الرمزية بحيث تكون كالقناع الشفاف ، تتراءى من ورائه الشخصيات المقصودة[١] .

ونلحظ فى حكايات « كليلة ودمنة » أنه غالباً ما ينسى المؤلف فيها الرموز ،

(١) انظر J. Suberville: *Théorie de l'Art et des Genres Littéraires*, pp. 332-333.

فيطيل الحديث عن المرموز إليهم ، بحيث تنطمس أدوار الرموز فى الحكاية[1] .

و إلى هذه القاعدة الفنية العامة ، أضاف « لافونتين » — فى نقده و نظمه — قواعد أخرى دقيقة :

فيرى « لافونتين » أن « الحكاية الخلقية على لسان الحيوان ذات جزأين ، يمكن تسمية أحدهما جسما والآخر روحا . فالجسم هو الحكاية ، والروح هو المعنى الخلقى »[2] . ولكى يشف الجسم عن الروح لابد من إجادة تصويره تصويراً يثير كل ما للروح من خصائص . ولذا حرص « لافونتين » على توافر المتعة الفنية فى حكايته ؛ بحيث يصور فى شعره الأفكار العامة من وراء الحقائق الحسية ، ويجمع هذه الحقائق الدقيقة التى تتوارد لتوضيح الفكرة العامة ، « حتى يستطيع العقل أن يحس أفكاره ، ويفكر أحاسيسه »[3] . و بذلك تبرز الأفكار العامة من وراء التصوير الفنى واضحة من تلقاء ذاتها .

وقد حرص «لافونتين» على تصوير الشخصيات حية قوية فى أدق صفاتها ، المثيرة للفكرة ، وعلى تطوير هذه الشخصيات على حسب الحدث ، فى شكل درامى ، يهيء « لافونتين » مجال الحدث فيه بالوصف المتصل أوثق اتصال بالحدث . بحيث يمكن أن يقال إنه راعى فى حكاياته قواعد للتصوير الفنى هى صورة تقريبية لقواعد المسرحية كما سبق أن نبه لها « أرسطو »[4] ؛ بل إنه راعى الواقع فى رسم الصور الخلقية ، ليزيد شخصياته حيوية وقوة ، ولم يلجأ إلى

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٨٣ .

(٢) انظر La Fontaine: *Fables*, éd. des Belles-Lettres, Préface, p. 12.

(٣) انظر : Taine: *La Fontaine et ses Fables*, Paris 1947, p. 319.

(٤) لهذه القواعد انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الفصل الثانى من الباب الأول .

تصوير الخلق المثالى الذى قد يعز وجوده . ومثال ذلك حكاية « الذئب والحمل » مثلا ، لتصوير بطش القوى بالضعيف . على أن المعنى الخلقى يبرز من وراء ذلك قوياً بالغ القوة . وموجز القول أن الإطار العام الذى تصور فيـــه مجالات الأحداث أو نفسيات الأشخاص يسير بالحدث فى تطور محكم ، بحيث تؤدى كل كلمة وكل جملة وظيفتها الفنية فيه[1] .

وقد سبق أن ذكرنا أن « لافونتين » تأثر بمن سبقوه ممن ألفوا فى هذا الجنس الأدبى من اليونانيين واللاتينيين .

وقد تأثر كذلك بالأدب العربى فى « كليلة ودمنة » على حسب ترجمتها الفارسية . وذلك أن « لافونتين » كان يتردد على نادى « مدام دى لاسابلبير » Mme. de la Sablière (١٦٣٦ — ١٦٩٣) . وكان من أعضاء ذلك النادى الطبيب الرحالة « برنييه » Bernir (١٦٢٠ — ١٦٨٨) . وهو الذى لفت نظر الشاعر إلى كتاب ترجم من الفارسية إلى الفرنسية عام ١٦٤٤ ، وعنوانه بالفرنسية : «كتاب الأنوار ، أو أخلاق الملوك ، تأليف الحكيم الهندى «پلپاى» [= بيدبا] ، ترجمه إلى الفرنسية « داوود سهيد الأصبهانى » ؛ ولـكن المترجم الحقيقى لهذا الـكتاب[2] هو « چيلبير جولمان » Gilbert Gaulmin مستشار الدولة الذى كان على علم باللغات الشرقية ، وقد استعان بالفارسى الذى ذكره على أنه المترجم . وذلك الـكتاب الفرنسى ليس سوى ترجمة حرة لـكتاب

---

(١) لا يتسع المجال هنا للاطالة فى فن « لافونتين » انظر :
Taine, *op. cit.*, p. 320 et sq.

(٢) اسم هذا الـكتاب بالفرنسية هو :
Le livre des Lumières ou la conduite des Rois, composé par le sage Pilpay, indien, traduit en français par David Sahid d'Ispahan.

حسين واعظ كاشفي الفارسي الذي ذكرناه من قبل[١] ، والكتاب الأخير ترجمة حرة في نثر فني لكتاب عبد الله بن المقفع : «كليلة ودمنة» ، كما سبق أن أشرنا[٢].

وعن هذا الكتاب اقتبس «لافونتين» نحو عشرين حكاية أدخلها في الجزء الثاني من حكاياته التي نظمها على لسان الحيوان . يقول «لافونتين» في مقدمة الجزء الثاني من حكاياته : «ليس من الضروري فيما أرى . . . أن أذكر المصادر التي أخذت عنها هذه الحكايات الأخيرة ، غير أني أقول اعترافاً بالجميل : إني مدين في أكثرها للحكيم الهندي «بلپاي» الذي تُرجم كتابه إلى كل اللغات»[٣] . و «بلپاي» هذا هو بيدبا الفيلسوف الذي قيلت حكايات كليلة ودمنة على لسانه . على أن «لافونتين» لم يأخذ من الكتاب السابق سوى مادة موضوعاته ، ثم تصرف فيها على حسب مقتضيات فنه الذي أوجزنا فيه القول من قبل .

وفي أواخر القرن التاسع عشر ترجم محمد عثمان جلال (المتوفى عام ١٨٩٨ م) كثيراً من حكايات «لافونتين» في كتاب له سماه : «العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ» في شعر عربي مزدوج القافية . ولكن ترجمته حرة لا تتقيد بالأصل ، يمصر فيها أماكن الحكاية ، أو يجعلها تجري في بلد عربي ؛ ويضفي على نصائحها طابعاً دينياً يقتبسه من القرآن أو الحديث . وفيها قليل من الحكايات العامية في صورة زجل . وبعده ألف إبراهيم العرب كتاب خرافات على

(١) انظر ص : ١٨٧ من هذا الكتاب ، وكذا :
M. H. Massé: *Dans l'Ame de l'Iran*, p. 131. — Roger Picard: *Les Salons Littéraires et la Société Française*, New-York, 1943, pp. 106-108. La Fontaine: *Fables*, éd. *op. cit.*, Introduction par F. Cohin. p. xxxv-xxxvii.

(٢) انظر من هذا الكتاب ص ١٧٦ — ١٨٧ .

(٣) انظر : La Fontaine: *Fables*, éd. *op. cit.*, II, p. 9.

لسان الحيوان أسماه : « آداب العرب » . وهو شعر أيضاً ، سار فيه على طريقة « لافونتين » .

ومن هذا يتضح أن هذا الجنس الأدبى قد انتهى إلى أدبنا الحديث فى صورته الغربية ، فإذا كنا قد اقتبسنا فيه بعض موضوعات من أدبنا العربى القديم أو من « كليلة ودمنة » ، فإن أسسه الفنية ظلت محاكاة لحكايات « لافونتين » .

وأعظم من برع فى هذه الحكايات فى أدبنا الحديث ، وجارى فى فنه « لافونتين » ، هو « أحمد شوقى » الذى بلغ بهذا الجنس فى أدبنا الحديث أقصى ما قدر له من كمال حتى اليوم . وقد تطلع شوقى إلى تزويد الأدب العربى بهذا الجنس الأدبى على طريقة «لافونتين» الفنية حين كان يكمل دراساته فى أوربا[1] . وقد والى الجهد فى هذا الميدان حتى كان خير من حاكى « لافونتين » فى العربية فى جميع خصائصه الفنية . وأمام من يريدون المقارنة بينهما فى هذا المجال موضوع خصب للدراسة . ويمكن تطبيق ذلك بالمقارنة بين فن « لافونتين » — على حسب ما أوجزنا فيه القول من قبل — وفن شوقى ، فى هذه الحكاية على لسان الدجاج لشوقى ، يقصد فيها إلى تنبيه الوعى القومى لدى المواطنين إلى خطر الغفلة والغرة فى علاقتهم بالأجنبى الدخيل . وكانت تلك قضية عصره . يقول شوقى :

بينا ضعاف من دجاج الريف ... تخطر فى بيت لها ظريف
إذ جاء هندى كبير العرف ... فقام فى الباب مقام الضيف
يقول : حيا الله ذى الوجوها ... ولا أراها أبداً مكروها
أتيتكم أنشر فيكم فضلى ... يوماً ، وأقضى بينكم بالعدل

(١) انظر أحمد شوقى ، مقدمة الشوقيات ، طبعة ١٨٩٨ .

وكل ما عنـــدكم حـرام علىَّ ، إلا المـاء والمنـام
فعـاود الدجاج داء الطيش وفتحت للديك باب العش
فجال فيه جـــولة المليك يدعو لـكل فرخـة وديك
وبات تلك الليلة السـعيده ممتعـاً بداره الجـديده
وباتت الدجاج فى أمان تحلم بالذلة والهوان
حتى إذا تهلل الصباح واقتبست من نوره الأشـباح
صـاح بها صاحبها الفصيح يقول : دام منزلى المليح !
فانتبهت من نومها المشئوم مذعورة بصيحة الغشـوم
تقول : ما تلك الشروط بيننا غدرتنا ، والله ، غدراً بينا !!
فضحك الهندى حتى استلقى وقال : ما هذا العمى ؟ يا حمقى !
متى ملـكتم ألسن الأرباب قد كان هذا قبل فتح الباب

فشوقى فى الحـكاية السابقة يصف المجال ، ويهيىء فى وصفه لمجرى الحدث بين المخلوقات الضعيفة المغترة وهذا الدخيل القوى المحتال . وكل كلمة من الكلمات ، وكل جملة من الجمل ، يختارها شوقى ، فى عناية ، لتصف الحال النفسية لـكل من الفريقين . وعلى الرغم من أن هذه الصفات مميزة لأصحابها ، ومصورة للدجاج بوصفها رمزاً ، فإنها تتراسل مع صفات المواطنين المقصودين فى موقفهم من الأجنبى الدخيل . ولهجة الديك فى تظاهره بالضعف ، وزعمه الرغبة فى الخير ، وتوكيده أن إقامته موقوتة ، تتفق تماماً مع وعود الإنجليز لذلك العهد ولهجتهم مع المصريين. ثم يحدث فى الحـكاية ما يشبه « التحول » فى المسرحية ، حين يفتح الدجاج الباب لهذا « الهندى » ؛ ولـكن شوقى يطور الحال النفسية فى بطء لـكل من الفريقين ، فتبدو المخاطر ، أولا ، هواجس فى أذهان الدجاج ، قبل أن تصبح حقائق مروعة ؛ على حين يغير « الهندى » من مسلـكه قليلا قليلا ، وهو رضى

النفس ، واثق من عاقبة مسلكه مع هؤلاء الأغرار . ثم يفجأ الغافلين بالكشف عن حقيقة قصده ، وهم مستغرقون في نوم الغفلة ، ليستيقظوا منه بعد فوات الأوان . وما أعظم الفرق بين حال « الهندى » فى بدء طرقه الباب ، وحاله فى سخريته المرة حين استقر به المقام . والحكمة الخلقية والوطنية ، فى الحكاية ، ليست مقحمة بعد ذلك ؛ بل هى مصورة تصويراً محكماً فى الدقائق والتفصيلات المنظومة فى سياق الحكاية . وبهذه القوة فى التصوير الفنى يؤدى هذا الجنس الأدبى رسالته خير أداء . وشتان بين طريقة شوقى تلك وطريقة ابن المقفع الهندية فى حكايات « كليلة ودمنة » .

هذا ؛ ولا زال هذا الجنس الأدبى حياً وذا قيمة كبيرة ، وبخاصة فى أدب الأطفال والفتيان[١] .

تلك أهم الأجناس الأدبية الكبيرة التى اخترناها وكانت تعالج شعراً ؛ إما فى نشأتها ، كما فى الملحمة والمسرحية ، وإما عقب نشأتها فى الآداب الأوربية كما فى الحكاية على لسان الحيوان . وعلى الرغم من أن هذا الجنس الأخير كان فى أصله الهندى والإيرانى نثراً ، فقد تردد بين الشعر والنثر فى الأدب العربى القديم ، ثم استقر فى أدبنا الحديث فى جنس الشعر بتأثير « لافونتين » ، كما سبق أن وضحنا .

ويلتحق بالأجناس الشعرية ، جملة ، جنس الوقوف على الأطلال بين الأدبين العربى والفارسى . ونوجز القول فيه هنا ، على أنه مثل للأجناس الأدبية الثانوية ذات الطابع العاطفى التى يصعب بحثها فى نشأتها وتطورها[٢] .

---

(١) انظر : I. De Trigon: *Histoire de la Littérature Enfantine*, pp. 21-22, 188.

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٩٦ — ٩٧ .

معلوم أن الوقوف على الأطلال لم تستقل فيه القصائد فى الأدب العربى القديم ، بل كان جنساً تابعاً لغيره ، شأنه فى ذلك شأن الغزل فى العصر الجاهلى فى جملته[١] . وقد كان ذا صبغة عاطفية محضة ، يعبر فيه الشاعر عن عاطفته النبيلة فى وفائه لحبه ، ويبكى بكاء الفارسى الوفى على ذكرى عاطفته فى شبابه ، ويحن لآثارها فى أطلال ديار الحبيب النازح[٢] . وغالباً ما كانت أجزاء القصائد القديمة التى موضوعها هذا البكاء ، هى أصدق وأنبل وأقوى ما فى تلك القصائد جميعاً . وفيها يظهر الحزن ، وتبدو العواطف الذاتية المشبوبة ، من وراء الوصف الدقيق لرسوم الديار وأطلالها ، وصفاً يتجلى فيه طابع البادية وتقاليدها ، وخصائص الحياة الطبيعية والاجتماعية فيها .

وحين عمت الحضارة العربية ، واستقر العرب فى الممالك الأخرى فاتحين ، رأوا آيات الحضارات الأخرى ومعالم عمرانها ، فوقفوا على الآثار فى قصائدهم العربية . وفى الوقوف على الآثار طابع عاطفى ، يشيد فيه الشاعر بمجد غابر ، وعز داثر ؛ ويأسى لماض خالد . وقد يهرب من حاضره ليستروح فى ذلك الماضى . وهو فى كل ذلك يتغنى وفاء ، ويصور حنينه لعهد سالف . وتلك وجوه شبه توحد ما بينه وبين الوقوف على الأطلال . وعندنا أن الوقوف على الآثار قد تطور عن الوقوف على الأطلال . فما الآثار إلا الأطلال فى عهد الحضارة والعمران ؛ على الرغم مما بين الوقوفين بعد ذلك من فروق : فالوقوف على الآثار يعبر فيه الشاعر عن نواح أكثر صلة بالمجموع منها بالفرد ، لأن موضوعها هو

---

(١) قد عالجنا الغزل ونشأته فى الأدب العربى وتأثيره فى الأدب الفارسى فى كتابنا : الحياة العاطفية ؛ ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى .

(٢) لأصل طابع الفروسة فى البكاء على الأطلال انظر المرجع السابق ، الفصل الأول من الباب الأول ، وكذا : كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٢١٢ — ٢١٥ .

التغنى بماض وطنى أو قومى . وهو مثل الوقوف على الأطلال فى أنه استراحة إلى الماضى من الحاضر المجهود ، وفى أنه مجال تصوير الشعور بالأسى بانقضاء عصر زاهر ؛ ولكن الماضى فى الوقوف على الآثار أخلد وأغنى آثاراً ، ومجال تصويره يتطلب موقفاً طويلا يفوق الوقوف العابر[١] على رسوم الخيام . ولذا استقلت به القصائد ، دون الوقوف على الأطلال . وقد تشوب الوقوف على الآثار روعة الإعجاب ، أو الرغبة فى العظة والاعتبار . ويستتبع وصف الآثار الإشادة بحضارة أهلها ؛ إما لأنهم من بنى الوطن أو من أبناء القومية ؛ وإما لما بينهم وبين أبناء القوم من صلات . وما أكثر[٢] من وقفوا على آثار الفرس وآيات حضارتهم من الشعراء ، سواء كانوا أصلا من الفرس ولكنهم نظموا خواطرهم شعراً عربياً[٣]، أم كانوا من العرب الذين استنطقوا تلك الآثار ، واستخرجوا منها آيات العبرة والعظة . وخير من نمثل به لهؤلاء فى القديم ، هو « البحترى » فى وقوفه على « إيوان كسرى » بالمدائن ، فى سينيته الشهيرة ، وفيها يصف نفوره

---

(١) كانت العرب تقف على الأطلال فى عبورهم بها ، من فوق المطى ، فإن كانت الأطلال على سنن الطريق قال الشاعر : قفا ، أوقفوا ، أوقف ؛ وإن لم تكن على سنن الطريق قال : عوجا أو عوجوا ؛ ولا يكادون يذكرون الوقوف نزولا عن المطى ، ولهذا نقدوا مثل كثير فى قوله :

خليلىّ ، هـذا ربع عزة فاعقـلا   قلوصيكما ، ثم ابكيا حيث حلت

ولا تعقل القلوص إلا إذا نزل عنها راكبها (انظر : أبو القاسم الأمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، ص ٣٩٧ — ٤٠٠) .

(٢) انظر مثلا : ابن الفقيه (أبو بكر أحمد بن محمد الهمذانى) : مختصر كتاب البلدان ، ليدن ، ١٣٠٢ ، ص ١٥٨ ، وفيها شعر فى وصف إيوان كسرى والاعتبار بآثار الفرس وعجائبهم — وكذا ص ٢١٣ فى نفس الموضوع لشاعر آخر — ثم فى ص ٢١٤ — ٢١٦ فى وصف تمثال حصان « شبديز » وهو حصان « كسرى پرويز » — وص ٢٤٠ — ٢٥٥ شعراء آخرون يصفون آثار همدان .

(٣) لاحظ ما سبق أن قلناه فى هذا الكتاب فى السطور الأخيرة من ص ٩ .

من الناس حتى الأقارب ، وضيقه بالدهر وأحداثه ، ثم يريد أن يهرب من حاضره ، بزيارة الإيوان والتسلي به :

حضرت رحلى الهموم فوجهـ ت إلى أبيض المدائن عنسى
أتسلى عن الحظوظ وآسى لمحل من آل ساسان درس
أذكرتنيهم الخطوب التوالى ولقد تذكر الخطوب وتنسى

ثم يصف الإيوان وصفاً رائعاً ، مقارناً فى وصفه بين ذلك الأثر الجليل فى وقوفه عليه و بين أطلال العرب فى بكاء سواه عليها ؛ وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه من أن الوقوف على الآثار امتداد للوقوف على الأطلال ، يقول البحترى :

حلل لم تكن كأطلال سعدى فى قفار من البسابس ملس
ومساع ، لولا المحاباة منى ، لم تطقها مسعاة عنس وعبس(١)

ثم يصور مشاعره ، يبرر بها بكاءه على عجائب تلك الربوع التى هى ليست ديار العرب ؛ ولكنها ديار أصدقاء العرب لعصره :

عمرت للسرور دهراً فصارت للتعزى رباعهم والتأسى
فلها أن أعينها بدموع موقفات على الصبابة حبس
ذاك عندى ، وليست الدار دارى باقتراب منها ، ولا الجنس جنسى
غير نعمى لأهلها عند أهلى غرسوا من ذكائها خير غرس(٢)

هذا ؛ وفى العصر الحديث سار شوقى على نهج البحترى حين نظم سينيته الأندلسية الشهيرة . وفيها يصف حاله فى المنفى وضيقه بمن نفوه ، و يصف بعض

---

(١) الحلة : جملة بيوت الناس ، أو المجلس والمجتمع — البسابس : جمع بسبس ، بفتح أوله وثالثه ، هو القفر الخالى . وعنس وعبس قبيلتان سميتا باسم أبويهما .

(٢) انظر للقصيدة : البحترى (أبو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحي) : ديوان ، القاهرة ١٣٢٩ هـ = ١٩١١ ص ٥٦ — ٥٩ .

مناظر مصر . ثم يغيب عن حاضره فى حلم تاريخى ، يقف فيه على آثار العرب فى الأندلس ، محاكياً البحترى فى وقفته تلك . يقول شوقى :

وعظ البحترى إيوان كسرى ‌ ‌ ‌ ‌ وشفتنى القصور من عبد شمس

ثم يوجز قصده ، من التأسى والاعتبار بماضى العرب المجيد ، فى آخر بيت من قصيدته :

وإذا فاتك التفات إلى الما ‌ ‌ ‌ ‌ ضى فقد غاب عنك وجه التأسى(١)

ذاك موجز مفهوم هذا الجنس الأدبى فى الشعر العربى ، وتطوره من الوقوف على الأطلال إلى الوقوف على الآثار .

وقد أثر الأدب العربى فى الأدب الفارسى فيما يخص هـذا الجنس الأدبى ، بنوعى الوقوف السابقين :

وقد كان الوقوف على الأطلال فى الأدب الفارسى تابعاً للقصيدة الغنائية ، على نحو ما فى الشعر العربى . وحسبنا أن نذكر مثلا لذلك الشاعر الفارسى « منوچهرى » المتوفى فى أواخر القرن الخامس الهجرى (أوائل القرن الثانى عشر الميلادى) فى قصيدة من ديوانه ، يمدح فيها عظيما من عظماء عصره ، ويقف فى بدئها على الأطلال . ثم يضيق ذرعاً بفراق حبيبته ، فيرحل فى شعره على ناقة كما يفعل شعراء العرب ، فيصادف ركب حبيبته الراحلة مع صاحباتها من الغيد ، فيتم اللقاء والترحاب ، ويعقر لهن ناقته . ثم يشارك حبيبته رحل ناقتها ، فيحس أن مركبه السماك والثريا بعد أن كان مركبه من نجائب الإبل ، فينظر — من عليائه فى عالم اللطائف — إلى مكانة ممدوحه : « أبو رضا » العظيم فى مناقبه ، ويتخلص بذلك إلى الاسترسال فى مدحه(٢) .

---

(١) انظر أحمد شوقى : الشوقيات ، جـ ٢ ص ٥٤ — ٦١ .

(٢) انظر ديوان « منوچهرى » ، طبعة باريس ١٨٨٦ ص ١١ — ١٣ .

ثم تطور الوقوف على الأطلال إلى وقوف على الآثار فى الأدب الفارسى ، على نحو ما سبق أن ذكرنا فى الشعر العربى كذلك . وحسبنا أن نشير هنا إلى قصيدة الشاعر الفارسى : « خاقانى » (أفضل الدين ابراهيم بن على الشيروانى) المتوفى فى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى ، فى قصيدته فى إيوان كسرى أنوشروان بالمدائن ، وهو نفس موضوع قصيدة البحترى السابقة الذكر ؛ وفيها يستنطق الإيوان حكماً ومواعظ ، ويعتبر فى موقفه ، باكياً على أمجاد الفرس الدائرة[1] .

ويندرج فى نفس الجنس الأدبى السابق الوقوف على أطلال البلاد بعد تخريبها فى الحروب ، وقد أثر الأدب العربى فيها أيضاً فى الأدب الفارسى . فالحريرى ، مثلا ، يبكى بلسان بطله فى المقامات : « أبى زيد السروجى » ، على بلدته « سروج » التى خربها الصليبيون عام ٤٩٤ هـ (١١٠٠ م) . وتلك واقعة حقيقية يعبر عنها الحريرى فى قطعة شعر ، فى المقامة الثلاثين . وأسلوبه فيها موجز ، قوى ، يترك فيه الحريرى التلاعب بالألفاظ ، مما يدل على أنه صادق يستوحى قلبه وعواطفه الوطنية المتقدة[2] .

وقد حاكاه القاضى حميد الدين بلخى المتوفى عام ٥٥٨ هـ[3] (١١٦٦ — ١١٦٧م) فى مقاماته الفارسية التى بدأ فى تأليفها حوالى عام ٥٥٢ هـ (١١٥٧م)[4] . ففى مقامته العشرين ، يقف ، نثراً ، على أطلال مدينته : « بلخ » ؛ ويطلق العنان لأشجانه ، ويبكى على خرائبها ، ويذرف الدموع حارة على أصدقائه ومواطنيه

---

(١) ديوان خاقانى ، طبعة طهران ، عام ١٩٣٨ ص ٣٦٢ .

(٢) الحريرى : مقامات ، المقامة الثلاثين .

(٣) ابن الأثير : الكامل ، جـ ١١ ص ١١٨ ، ويذكره باسم القاضى أبى بكر المحمودى .

(٤) انظر : حميد الدين : مقامات حميدى ، طهران ١٢٩٠ هـ (١٨٧٣) ص ٣ — ٥ .

فيها ، على لسان صديق من أصدقائه يزور المدينة بعد أن اغترب عامين عنها . وفى الحقيقة يستوحى المؤلف الفارسى هذا حقيقة واقعة فى غزو « الغز » لتلك المدينة وتخريبها عام ٥٤٨ هـ (١١٥٣ — ١١٥٤ م)[1] .

* * *

والآن وقد فرغنا من أهم أجناس الأدب الشعرية التى وعدنا بدراستها من وجهة نظر مقارنة ؛ نبدأ بدراسة أهم الأجناس النثرية كذلك : من القصة ، ثم التاريخ إذا كان ذا طابع أدبى ، ثم المناظرة والحوار .

١ — القصة :

تأخر ظهور النثر القصصى فى الآداب العالمية عن الملحمة والمسرحية . فالقصة آخر الأجناس الأدبية وجوداً فى تلك الآداب ، وكانت أقلها خضوعاً للقواعد ، وأكثرها تحرراً من قيود النقد الأدبى . وكانت تلك الحرية سبباً فى نموها السريع فى العصور الحديثة . فسبقت الأجناس الأدبية الأخرى فى أداء رسالة الأدب الإنسانية . وأصبحت فى الآداب الكبرى تفوق المسرحية ، وحلت مكانة اجتماعية وفنية لا يفضلها فيها جنس أدبى آخر .

وقد وجدت فى الملاحم اليونانية عناصر قصصية ، هى التى مهدت لظهور النثر القصصى فيما بعد . وقد تم أول ظهور ذلك النثر القصصى فى الأدب اليونانى فى القرن الثانى بعد الميلاد . وكانت القصة آنذاك ذات طابع ملحمى . فكانت حافلة بالمغامرات الغيبية ، وبالسحر والأمور الخارقة . ويتمثل النموذج العام لأحداث قصص ذلك العهد فى افتراق حبيبين ، تقوم الأخطار المروعة ، والعقبات المؤنسة ، حداً فاصلاً بينهما ؛ ويفلتان منها بطرق تفوق المألوف . ثم تختم القصة

(١) المرجع السابق ، المقامة العشرين ، ص ١٦٥ وما يليها . وكذا :
Rieu: *Catalogue of Persian Manuscript,* vol. II, p. 747.

ختاماً سعيداً بالتقاء الحبيبين[1] .

وأما فى الأدب اللاتينى ، فقد ظهرت القصة فيه فى أواخر القرن الأول بعد الميلاد ، على نحو مخالف للقصة اليونانية فى بادىء الأمر ، كما فى قصة «ساتيريكون» التى ألفها « پترونيوس » . وهى هجائية ، تصور مغامرات شائنة لصعلوكين وخادمهما ، وتكشف عن حال الطبقات الفقيرة فى عهد « نيرون » ، وتصف العادات والتقاليد فى سخرية مرة ، كما تحكى كثيراً من حيل السحرة واللصوص .

ثم تأثرت القصة اللاتينية بالقصة اليونانية . وأشهر قصة يمثل بها لذلك التأثر هى قصة « المسخ » أو «الحمار الذهبى» ألفها « أپوليوس » Apulius فى النصف الثانى للقرن الثانى بعد الميلاد . ولها أصل يونانى مجهول للمؤلف[2] .

(١) من أشهر القصص اليونانية لذلك العهد قصة : «قصة تياجينس وخاركليا» Theagenes and Chariclea أو «أسيرا الأحباش» Aethiopica ، وهى من تأليف «هليودور الفينيقى» فى القرن الثالث بعد الميلاد . وهى قصة فتاة بارعة الحسن مجهولة الأصل ، تحب أميراً يونانياً حباً عفاً ، ويقسمان على أن يظلا طاهرين حتى الزواج . ثم يرحلان إلى مصر ، بمساعدة قسيس مصرى كان فى اليونان . وتصادفهما فى طريقهما عقبات كثيرة : عواصف البحر ، وهجوم القرصان وقطاع الطرق ، وضروب من السحر ، وحروب كثيرة . ويريان عجائب غير مألوفة ، كأقوام يحسبون أحياء على حين هم موتى ؛ وموتى يتكلمون .. وأخيراً يصل الحبيبان إلى الحبشة أسيرين فى حرب . وبينما هما على وشك الفتك بهما ، إذ يكشف أن الفتاة ابنة ملك الناحية ، فتزول كل العقبات فى سبيل زواجهما ، وينعمان بحياة سعيدة .

ومن هذه القصص الشهيرة أيضاً قصة : « دافنيس وخلويه» Daphnis and Chloe ، ألفها « لونجوس السوفسطائى » فى القرن الثالث بعد الميلاد ، ومكان القصة جزيرة «لسبوس» . وموضوعها أن أسرتين من أسر المزارعين تؤويان — فى فترتين متعاقبتين — لقيطين هما « دافنيس » و « خلويه » يرعيان اليهم . فينشأ بينهما حب قوى ولكنه عف — على حسب التقاليد اليونانية دائماً — ويصادفان فيه عقبات كثيرة ، ويعانيان آلاماً ، ويساعدهما إله الرعاة « پان » Pan على التخلص منها ، إذ يكتشف أصلهما ، فيعلم أنهما ولدا أميرين من تلك الناحية ، والقصتان السابقتان كان لهما تأثير فى الآداب الأوربية حتى العصر الكلاسيكى .

(٢) وموضوع قصة « المسخ » Metamorphoses أو « الحمار الذهبى » يتلخص فى أن « لوسيوس » يذهب عند ساحرة ، فيطلب منها أن تطليه بدهان ليصير مخلوقاً آخر ، =

وفى هذا كله كانت القصة قريبة من أصلها الملحمى . فالقاص ينهج منهج الشاعر فى نزعته إلى غير الواقع . والقاص والشاعر كلاهما كان يتخيل ، ويصف ما يتخيل ، أيسر مما يصف الواقع ويواجهه . وكانت الجماهير فى عصور الإنسانية الأولى تهتم بالأحداث العجيبة ، وبالأخطار الخيالية ، على حين لا تعبأ بالواقع ولا تحفل به . وبذلك سبقت القصة الخيالية إلى الوجود القصة الواقعية ، كما سبق الشعر النثر الفنى[1] ؛ إذ كان كل منهما يمتاح من مورد واحد .

وفى العصور الوسطى الأوربية وجدت قصص ذات طابع شعبى هى «الفابليو» ، وقد سبق أن ذكرنا خصائصها العامة ، وتأثير الثقافة العربية فيها[2] ؛ على أن هذه القصص لا تندرج فى القصة فى معناها الفنى ، ولم تساعد على تطوير مفهوم القصة بعامة . وإنما نشير إليها فى دراساتنا المقارنة ، لأنها مجال من مجالات نفوذ الأدب العربى والشرقى إلى الآداب الغربية فى العصور الوسطى .

وأهم ما نعنى بذكره هنا من قصص العصور الوسطى هو قصص الفروسة

= فتعطيه دهاناً يتحول به إلى حمار ، ويقع فى أيدى كثير من الناس ، من اللصوص وسواهم . ويقاسى الجوع وضربات العصا ، ويطلع على ضروب الفسق والعار . ثم يعود إلى حالته الأولى على يد كاهن للالهة « إيزيس » ، ويشيد بإيزيس ودينها . وبعد التحول إلى إنسان تصير آراء المؤلف واضحة كأنه كان يتقمص فى خياله ذلك الحمار ، فيهجو العادات والتقاليد . وقد أول هذا التحول بانحطاط الإنسان إذا استسلم لغرائزه الحيوانية ، ونجاته بالشريعة والمحن . ومن القصص الفرعية الدخيلة فى القصة ، قصة الفاتنة : « پسوخيه » Psyché وحب الإله « كوبيدون » لها ، ثم هيامها به ، وتعرضها لكثير من المحن فى سبيل ارتقائها إلى المقام الإلهى ، ثم حظوتها بمرتبة الخلود . وهى تشغل فى القصة جزءاً من الكتاب الرابع ، ثم الكتاب الخامس وجزءاً من السادس . وقد اتخذت فيما بعد رمزاً للحب الإلهى ، وارتقائه بالنفس إلى مرتبة الخلود . انظر :
H. Le Haitre: *Essai sur le Mythe de Psyché*, pp. 140-146.

(١) انظر : F.C. Green: *French Novelists*, vol. I, pp. 1-2.

وكذا كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٥٦٤ — ٥٥٥ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٦٤ — ٧٢ .

والحب ؛ وفيها بدأ تأثير عربي ذو قيمة أدبية كبيرة ظل طوال العصور الوسطى ، وشطراً من عصر النهضة ؛ ونفصل فيه القول بعض التفصيل :

وذلك أنه على الرغم من طابع الحب العف في قصص اليونان ، لم تكن المرأة فيه ذات مكانة تخول لها سلطاناً على المحب ، كما في قصص الفروسة على نحو ما سنشرح . وقد أشاد أفلاطون بقيمة الحب وأثره في قيادة النفوس إلى الحقائق الكبرى عن طريق العاطفة ؛ ولكن ظلت نظرياته محصورة في دائرة الفلسفة . على أن الحب عنده له معنى أوسع وأشمل ، لا يقتصر على حب المرأة وحدها . ولذلك لم يكن لفلسفته صدى مباشر في القصص ، حتى عرفه العرب ففلسفوا به عاطفة الحب في شعرهم وقصصهم الصوفية . على أن عاطفة الحب لديهم كانت ، منذ نشأتها ، وليدة خلق الفروسة العربية ، ثم تأثرت تأثراً عميقاً بالدين الإسلامي قبل فلسفتها بتأثير أفلاطون[١] .

وفي الأدب الروماني ألف «أوفيديوس» Ovidius (٤٣ ق.م — ١٨م) كتاباً أسماه : « فن الحب »[٢] ، يعلم فيه الرجال كيف يحظون بحب النساء ، ويعلم فيه النساء كيف يَستَمِدْنَ من مودة الرجال ، على طريقة لم يلتزم فيها حدود الخلق ، ولم يراع فيها أية مكانة للمرأة . والمؤلف في هذا الكتاب مستهتر ماجن يدمغ عصره بالفسق والفجور . ومن هذه الناحية اكتسب الكتاب صورة هجاء اجتماعي . وقد أراد «أوفيديوس» أن يستدرك ما صنع ، فألف كتاباً آخر عنوانه : «علاج الحب »[٣] في لهجة ساخرة أيضاً ، يصرح فيه أنه ألف كتابه الأول يقصد فيه

(١) قد فصلنا القول في ذلك تفصيلا ، وأوردنا ترجمة نصوص أفلاطون ، وحددنا أثرها في كتابنا : الحياة العاطفية في الأدبين العربي والفارسي ، انظر على الأخص : الفصل الأول من الباب الأول ، ثم الباب الثالث .

(٢) Publius Ovidius: Ars Amatoria.

(٣) Remedia Amoris.

غير السراة الشرفاء من القوم ، ويسدى نصائح لمن يبتلون بالحب فيرون نقائص النساء فضائل ، فيشير عليهم أن يتفكروا فى النقائص الجسمية الطبيعية فى المرأة ، وهى نقائص من شأنها أن تقضى على وله المحبين البله . ويظهر من كتابيه السابقين أن الحب مجون ودعابة ، ولا جد فيه[١] .

وفى العصور الوسطى الأوربية ، ظلت المرأة فى المجتمع وفى الأدب لا يؤ به بها ، حتى القرن الحادى عشر . وحينذاك أخذ يظهر خلق الفروسة الذى يزاوج بين أخطار الحرب وأخطار الحب . ولا يهمنا هنا تفصيل القول فيما يخص الشعر الغنائى من هذا الاتجاه ؛ ولنا إليه عودة فى القسم الثانى من هذا الفصل ، ولكننا نجمل القول الآن فيما يخص القصة منه .

ففى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى ، ألف من يدعى « أندريه لوشابلان » André le Chaplain كتاباً باللاتينية سماه : « فن الحب العف »[٢] ، وفيه يذكر إدراكاً جديداً للحب لم يكن للأدب الأوربى به عهد حتى ذلك القرن . وفيه ترتفع المرأة إلى مكانة لم تحظ بها من قبل فى أوربا . ويخضع الفارس لها كما يخضع التابع للسيد صاحب الإقطاع فى تلك العصور . فالفارس يضحى فى سبيل حبها ، ويبكى ، فى يسر ، حين يهدده الخطر فى حبه ، ويعد ضعفه أمامها نبلاً وسمواً لا استكانة فيه ولا ضرر بسببه . والحب طاهر ، بل هو على رأس الفضائل . فهو الذى يعلم المحب الكرم ، ويبعث على التمسك بالخلق الكريم . ولا يصح للمرء أن يحب أكثر من امرأة ، ولا أن يحب امرأة غير كريمة الخلق . فالطهر والحياء والصدق والوفاء والتضحية هى دعائم الحب النبيل ؛ حب يكتنفه الحرمان ، ويطيب للمحب فيه العذاب ، ويشق عليه الظفر

---

(١) انظر ما عدا نصوص الكتابين هذا المرجع :
Laffont-Bompiani, *op. cit.*, p. 170, IV, p. 241.

(٢) Ars Honeste Amande.

بما يؤمل من غاية[١] .

« فمن أين أتى ذلك الإدراك الجديد للحب الذى يظل دائماً محروماً ؟ إذ أن هذا الغناء الشاكى للمحبوبة الفاتنة المتأبية المتعالية أبداً ... نظرة جديدة للمرأة لا نظير لها فى الآداب الأوربية القديمة »[٢] .

قد يكون لروح الفروسة فى الحروب آنذاك — وبخاصة الحروب الصليبية — بعض الأثر فى النظر إلى المرأة نظرة تبجيل ؛ إذ أن من طبيعة الفارس أن ينبل فى عاطفته ويصدق . وقد يكون لانتشار الثقافة بين صفوة النساء ، ومخالطتهن قصور الملوك ، أثر كذلك فى الإشادة بمكانة المحبوبة . ولكن ذلك كله غير كاف فى شرح هذه الظاهرة الجديدة لدى المنصفين من الباحثين .

على أنه من الثابت أن هذا النوع الجديد من الحب قد سبق رقى المرأة اجتماعياً فى ذلك العصر ، وجاوز العادات والتقاليد السائدة العامة التى لم تكن قد وصلت فيها المرأة إلى تلك المكانة التى يشاد بها فى الشعر والقصة[٣] .

ومن المقطوع به أن هذا الإدراك الجديد للحب — فى القصة والشعر معاً — قد نشأ على أثر اتصال الغرب بالشرق ؛ إما فى الحروب الصليبية ، وإما عن طريق العرب فى الأندلس .

و « مارى دى فرانس » أميرة إقليم « شامپانيا » — وهى التى ألف « أندريه » السابق الذكر لها كتابه فى الحب فى أواخر القرن الثانى عشر —

---

(١) المرجع السابق الفصل السابع والثامن ، وكذا : J. Lafitte Houssat: *Troubadours et Cours d'Amour,* Paris, 1950, chap. III.

وكذا: Gustave Cohen: *La vie littéraire en France du Moyen-Age,*

(٢) انظر: Denis De Rougemont: *L'amour et l'occident,* pp. 70-7. Paris, 1949, p. 150.

(٣) المرجع السابق ص ١ — ٧٢ .

هى بنت الملكة «إليونور» Eléonore حفيدة «جيوم التاسع» الذى كان أمير «پواتييه» ودوق «أكيتانيا» (١٠٧١ — ١١٢٧) ؛ وهو أول شعراء «التروبادور» ، وقد اشترك فى الحروب الصليبية ، وكان على دراية بالثقافة العربية فى الأندلس والشرق ، وقد ظهر فى شعره الغنائى هذا الإدراك الجديد العاطفى أول ما ظهر .

وأميرة إقليم «شامپانيا» السابقة ، هى نفسها التى كانت تشمل برعايتها الشاعر القصصى الفرنسى : «كريتيان دى تروا» Chrétien de Troyes الذى ألف لها قصصاً فيها يتجلى الحب على حسب قواعده المذكورة فى كتاب «فن الحب للعف» الذى سبق أن أشرنا إلى مضمونه[1].

وحقاً من يقابل بين قواعد الحب فى ذلك الكتاب وبين إدراك العرب لحب الفروسة العف ، كما كان فى الغزل العذرى — وبخاصة على حسب الكتب العربية القديمة التى درست هذه الحياة العاطفية عند العرب — يجد تشابهاً كبيراً بين هذين النوعين من الحب لدى العرب والأوربيين فى تلك الفترة . ومن أشهر هذه الكتب العربية كتاب : «الزهرة» لأبى بكر محمد بن داود الإصفهانى الظاهرى المتوفى عام ٢٦٩ هـ (٩٠٩ م) ؛ وقد حاكاه ابن حزم الأندلسى (أبو محمد على بن أحمد بن سعيد) ، المتوفى عام ٤٥٦ هـ (١٠٢٢ م) فى كتابه : «طوق الحمامة» . والكتاب الأخير متقدم على كتاب «شاپلان» — المذكور قبل — بأكثر من قرن .

---

(١) انظر : A.R. Nykl: *Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provencal Troubadours*, Baltimore, 1946, pp. 372-373.

وكذا : Lafitte Houssat, *op. cit.*, pp. 49-50; G. Cohen, *op. cit.*, p. 65.

والقرائن التاريخية السابقة تحمل على الاعتقاد أن هذا الإدراك للحب — على نحو فريد فى الآداب الأوربية — إنما ظهر فى تلك الفترة بتأثير حب الفروسة العربى بعد أن أشرب أهله روح الإسلام ؛ فعبروا فى شعرهم العربى عن عاطفتهم العفة الخالصة ، وخضعوا للمرأة خضوع الفرسان المؤمنين . ثم جاء نقادهم فسنوا أصولاً لهذا الحب فى كتبهم . ومن أشهرها الكتابان اللذان ذكرناهما. على أن هذين الكتابين متأثران — فى الناحية النظرية — بفلسفة «أفلاطون» « وأفلوطين » ؛ هذه الفلسفة التى غذت العواطف العربية الإسلامية الأصيلة ولكنها لم تخلقها[1].

ومن القواعد التى يذكرها «شاپلان» فى كتابه السابق أن المحب لا يهيم بسوى محبوبة واحدة ؛ وأن المحب يظهر عليه بهت الخشوع أمام حبيبته ، ويضطرب قلبه بحضرها ، ولا يقصر فى أى مطلب تريده منه حبيبته ولو تحمل فى ذلك المشاق ؛ وخيالها دائماً نصب عينيه إن غابت عنه . وعليه أن يكتم حبه ، لأن إذاعة الحب سبب من أسباب القضاء عليه . ثم عليه أن يكون كريماً غير بخيل . إذ الكرم صفة جوهرية لعاطفة الحب الصادق . على أن خضوع المحب وتجشمه المشاق لا عيب ولا استكانة فيه . وهذه كلها — كما نعلم — يفيض بها الشعر العربى ، ثم ينص عليها كل من تعرضوا لدراسة هذه العاطفة من القدماء ؛ ومنهم محمد بن داود وابن حزم فى كتابيهما السابقين[2].

---

(١) انظر كتابى : ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى ، الفصل الأول من الباب الأول ، ثم الفصل الأول من الباب الثالث ، والمراجع المبينة به . .

(٢) انظر : Lafitte-Houssat, *op. cit.*, pp. 43-48.

وقارنه مع : ابن حزم (أبى محمد على بن أحمد بن سعيد) طوق الحمامة ، القاهرة ، ١٣٦٩ هـ = ١٩٥٠ م صفحات ٦ — ٨ ، ١١ — ١٣ ، ١٧ ، ٤٢ — ٤٧ ، ٣٦ — ٣٧ ، ٧٨ ٧٩ — وهى أفكار يعترف المؤلف أنه أفاد فيها من محمد بن داود فى كتابه: « الزهرة » ، وقد ذكرنا آراء ابن داود فى كتابنا : الحياة العاطفية فى الأدبين العربى والفارسى ، الباب الثالث الفصل الأول ص ١٥٥ — ١٦١ .

وقد كانت العقبة التى تقف فى سبيل اعتراف الباحثين بهذا التأثير هو عقيدتهم الخاطئة فى أن العاطفة العربية لم تحترم المرأة ، ولم تكن لها فيها مكانة كريمة . وقد رد عليهم كثير من المستشرقين المدققين ، ووافقهم آخرون من الباحثين المنصفين ؛ مما ليس هنا مجال تفصيله[1] . ويهمنا هنا بيان أثر ذلك التأثير فيما يخص القصة .

وحسبنا أن نضرب مثلا بقصة : « لانسيلو » أو « الفارس ذو العربة » التى ألفها « كريتيان دى تروا »[2] بناء على طلب « مارى دى فرانس » أميرة إقليم « شامپانيا » . وقد سبق أن ذكرنا أنها هى التى ألف لها « شاپلان » كتابه : « فن الحب العف »[3] . وفى هذه القصة يتحمل الفارس « لانسيلو » محناً كثيرة فى سبيل تخليص حبيبته الملكة « جينيڤر » Guenièvre من السجن الذى وضعها فيه العملاق « ميلياجان » Méléagan . ومن هذه المحن عبور الفارس على جسر هو سيف حاد فوق نهر مروع هائل يسمى : « نهر الشيطان » . ولا يستمع الفارس فى ذلك إلى تحذير إخوانه ، ولا يروعه منظر الأسدين اللذين ينتظرانه على الشط الآخر . ذلك أن الموت أهون عليه من النكوص أمام حبه . ومن هذه المحن كذلك مبارزته مع العملاق : « ميليا جان » مبارزة فريدة يتمثل فيها له الموت الرهيب . ويكاد يضعف ، لولا أنه يرى حبيبته من بعيد تطل من النافذة . ويخرج من النزال منتصراً لا يطلب جزاء على ذلك سوى بسمة من حبيبته . وتضن عليه بها ، لأنه كان قد تردد لحظة فى ركوب « عربة » لمعرفة

---

(١) انظر مثلا : G. Cohen, *op. cit.*, pp. 64-69; R. M. Pidal: *Poesia Arabe y Poesia Europea*, pp. 1-62.

وكذا : Robert Briffaut: *Les Troubadours et le Sentiment Romanesque*, pp. 13-18, 23-29 et Passim.

(٢) Chrétien De Troyes: *Lancelot ou le Chevalier à la Charrette, vers l'an 1170.*

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٢٠٥ — ٢٠٦ .

مكانها فى السجن ، وإنما كان قد تردد لأن تلك العربة كان لا يركبها رجل ذو مكانة . ويرضى الفارس بحكم حبيبته القاسى ، لأنه ليس له إلا أن يطيع . ويدوم على حبه . ثم يحصل بعد ذلك على رضائها بمغامرات ومصارعات أخرى. وهذه القصة هى خير تطبيق لنظرية « شاپلان » فى نوع الحب الذى لم يكن له نظير فى الأدب الأوربى من قبل ، وبخاصة من جهة سيطرة المرأة وخضوع المحب التام لها[1] . هذا ؛ والقصة السابقة نظمها مؤلفها شعراً فى حوالى سبعة آلاف بيت . وقد أثر هذا الإدراك العام للحب فى كثير من كتاب العصور الوسطى وشعرائها. وممن تأثروا به « دانته » فى ملحمة « الكوميديا الإلهية » كما بينا من قبل[2] . وقد استمر هذا التأثير فى الأدب الأوربى طوال العصور الوسطى وفى عصر النهضة. وطبيعى أن تتأصل قصص الفروسة والحب فى معناهما السابق فى الأدب الأسبانى، لتوافر الصلات بين الأدب الأسبانى والثقافة العربية منذ الفتح الإسلامى للأندلس .

ومن أشهر القصص الأسبانية التى اتخذت نموذجاً لقصص الحب والفروسة طوال عصر النهضة ، وأثرت بهذا الطابع فى الآداب الأوربية ، قصتان : إحداها للكاتب الأسبانى : « سان پدرو » من رجال النصف الثانى من القرن الخامس عشر ، وعنوان قصته : « سجن الحب »[3] ، وقد نشرها عام ١٤٩٢ م ؛ والقصة

---

(١) يوجد وجه شبه قوى بين هذه المخاطرات وبين المخاطرات التى يحكيها بديع الزمان فى مقامته «البشرية» على لسان فارس أيضاً يقوم بمغامراته فى سبيل ظفره بفتاة فى حوزة أبيها ، فيصرع الأسد ، ويصرع الحية ، ولكنه — وهو على وشك حصوله على ما يريد — يصادف من هو أشجع منه ، فإذا هو ابنه ؛ انظر : بديع الزمان الهمذانى : مقامات ، المقامة البشرية . ولكن لا سبيل إلى إثبات صلات تاريخية بين هذه المقامة العربية والقصة الفرنسية السابقة .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٥١ — ١٥٣ وكذا :
R. Briffoult: *Les Troubadours et le Sentiment Romanesque,* Paris 1945, pp. 148 et sq.; 208-211.

(٣) San Pedro : لمؤلفها la Cárcel de Amor . وفيها يتخيل المؤلف أنه ضل =

الثانية للكاتب الأسبانى الآخر : « جارثى أوردونييس » أو « رودر يجيس دى مونتالڤو » . وعنوانها : « أماديس دى جولا »[1] ، وقد نشرها عام ١٥٠٨ م .

= يوماً فى « سيراموړينا » فرأى فارساً هائلا ، فى يده اليسرى درع من حديد ، وفى يمناه رأس امرأة مرسوم على صفحة من حجر [هذا الفارس تمثيل للحب] يجر وراءه فتى حزيناً إلى سجن هو سجن الحب ، وهو حصن قاعدته صخرة وعرة [هذه الصخرة رمز الوفاء] — والسجن ذو أعمدة أربعة : الذاكرة والذكاء والإرادة يشد من أزرها العقل . ويجلس السجين على كرسى من نار ، ويتهيأ لوضع تاج الألم على رأسه . وهذا المحب هو « لوريانو » ، وحبيبته هى « لوريولا » التى تستهين فى بادىء الأمر بحبيبها ، ولكن تميل إليه عقب تدخل المؤلف بينهما ، فيتبادلان الرسائل . وإذا غريمهما « پرسيو » يشى بها للملك ، فتحجب « لوريولا » فى قصر ذلك الملك . ويتبارز « لوريانو » و « پرسيو » ، فينهزم الأخير ، ويفقد يده اليمنى فى المبارزة ؛ ولكن شيع على الأثر أن الحبيبين التقيا فى مكان مريب ، فيحكم على الفتاة بالموت [كان الموت عقوبة المرأة إذا قامت بينها وبين الرجل علاقة غير مشروعة ؛ انظر J. Lafitte Houssat, *op. cit.*, pp. 11-14] — وينقذها « لوريانو » ويقيم معها فى قصر يتحصن به ضد جند الملك على أن « لوريولا » تأبى بعد ذلك أن تعترف بحب الفتى ، لأنها كانت مظنة ريبة بسببه ، وهى تؤثر الشرف على نفسها ، فتأمره ألا يحضر للقائها . ويطيع الحبيب أمرها يائساً . وحين يعيب صديق من أصدقائه النساء بأنه لا وفاء لهن ، يرد عليه رد الفارس قائلا : إن النساء سبيل تلقين الفضائل . ويموت الفتى عقب ابتلاعه آخر رسالة لحبيبته . وإنما مات لأنه لم يستطع أن يحقق حلم سعادته فى الحب .

(١) Amadis de Gaula للكاتب Garci Ordóñez o Rodriguez de Montalvo وملخصها أن « أماديس » ابن غير شرعى من « پريون » الملك ؛ ويتركه الأب عند ولادته فى زورق فى المحيط ، ويلتقطه « شانداليه » على شواطىء أيرلندا . ثم يتعرف بالأميرة « أوريان » بنت « ليسفارت » ملك انجلترا . ويقوم بين الفتى والفتاة حب قوى طاهر يقسمان فيه على الوفاء ، ثم يرحل « أماديس » فارساً يحوز المجد فى مغامراته . يصحبه خيال « أوريان » يهون عليه الصعاب . وفى طريقه ينتصر على العملاق « أبيس » عدو الملك « پريون » فيستقبله الملك مرحباً ، ويتعرف عليه ابناً له بوساطة الخاتم والسيف اللذين تركهما معه حين وضعه فى الزورق عقب ولادته . وبينما هو فى مغامراته الكثيرة تتهمه حبيبته بأنه خانها ، وتحرم عليه الحضور أمامها فيخضع لأمرها يائساً . ويعتزل الناس ، ويقيم على الصخرة المسكينة Peña Pobre ويسمى نفسه « الجميل القاتم » Beltenebroso — وإنما كان حزيناً لأن حبيبته جحدت وفاءه . وهذا الجحود أشد عليه من الموت . ولكن لا تلبث حبيبته ووالدها أن يدعوانه لنجدتهما ، فينتصر فى مغامرات جديدة ، ويتوج نصره بزواجه من حبيبته ، وزواج آخرين ممن رفاقه بمن أحبوا . ثم تظهر « أورجاندا » — وهى الروح الخفية التى كانت دائماً موكلة بحمايته — فتتنبأ لابنه « اسپلنديان » أنه سيكون فارساً كأبيه .

وفى القصتين يتفق الجانب العاطفى مع روح الفروسة . فالوفاء لدى المحب غاية فى ذاته . وفى سبيل الحب تهون كل الغايات ، ويتغلب على كل الصعوبات . وعلى المحب أن يبرهن على صدق حبه بالخضوع التام لأمر حبيبته ، ولو كان فى هذا الخضوع هلاكه . وقد أثرت القصتان السابقتان فى جميع الآداب الأوربية فى عصر النهضة .

وقصص الفروسة والحب تحتوى على جانب عاطفى ذاتى ذى طابع إنسانى تفوق به الملاحم . ولكنها بعد ذلك تقرب من عالم الملاحم ، لأن أخطار الحب فيها شاذة تشبه ما فى سيرة بطل الملاحم . فالبطل فى القصة مثال الفارس الكامل ، يعيش فى عالم بعيد من الحقيقة ، وتحميه قوى غيبية . ثم إن هذه القصص متخلفة فى نضجها الفنى ؛ إذ لا يربط الحوادث فيها سوى شخصية البطل الذى لا يزال ينتقل من نصر إلى نصر . فالوحدة العضوية لا وجود لها . على أن مثل هذه القصص ، فى مثاليتها ، تبعد كثيراً عن الواقع بعجائبها ، وتسير رتيبة فى أحداثها . فهى تصوير لكفاح الفارس المنتصر دائماً ، وتأتى النهاية المكرورة غالباً من ظفر الفارس بإعجاب حبيبته وقضائه على كل العقبات .

وقد سخر « سرڤانتيس » الأسبانى من أدب الفروسة وما فيه من تصنع وزيف فى قصته الخالدة : « دون كيخوته » ، إذ قلد قصص الفروسة تقليداً ساخراً ، ونقل مجال الحوادث من الجانب المثالى إلى الجانب الواقعى الأليم ، وتقدم كثيراً فى التحليل النفسى لشخصيته : « دون كيخوته » . فجعل منه نموذجاً بشرياً ، بل كشف عن جوانب نفسية دقيقة تجاوز بها مجرد تصوير نموذج عام . وقد حمل « سرڤانتيس » على من يبتعدون عن الواقع ، ويقطفون عيدان الكلمات بدلاً من سنابل الحقيقة . وساعدت دعوته تلك على أن تخطو القصة خطوة

أخرى نحو العناية بالواقع وما فيه[١] ، على الرغم من أن معاصريه لم يفهموها حق الفهم[٢] .

وكانت قصص الرعاة فى عصر النهضة أقرب إلى الواقع من قصص الفروسة السابقة ، على الرغم من أن إدراك الحب واحد فيهما . ذلك أن قصص الرعاة تقل فيها العناصر العجيبة الموجهة للأحداث ، وتكاد تنحصر فى السحر واستطلاع المستقبل . فالحوادث فيها إنسانية فى جوهرها ، على الرغم من أنها رتيبة . وقد صور كتابها أماكن واقعية فى بلادهم جعلوها مجال الحوادث التى دارت بين الرعاة . وليس هؤلاء الرعاة إلا أشخاصاً حقيقيين أرستقراطيين ، يلبسون من الرعاة والراعيات قناعاً ؛ فكان هؤلاء الرعاة والرعيان يمثلون شخصيات فى قمة المجتمع ، لا فى طبقته الوسطى أو الدنيا . وهذه القصص نشأت أولاً فى الأدب الإيطالى : ثم الأسبانى ، ثم الفرنسى[٣] .

وفى القرن السادس عشر والسابع عشر فى أوربا وجد جنس جديد من القصص ، خطا بالقصة خطوات نحو الواقع ، هو ما نطلق عليه قصص الشطار ؛ ووجد ، أول ما وجد ، فى أسبانيا . وهو قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا فى المجتمع ، وتسمى فى الأسبانية : Picaresca ، وتختص بأن المغامرات فيها يحكيها المؤلف على لسانه ، كأنها حدثت له . وهى ذات صبغة هجائية للمجتمع ومن فيه . ويسافر فيها البطل (المؤلف) على غير منهج فى سفره . وحياته فقيرة

---

(١) انظر لملخص القصة كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الباب الثالث ، الفصل الأول ، وقد ترجم الجزء الأول منها الدكتور عبد العزيز الأهوانى . وانظر كذلك :
P. Hazard: *Don Quichotte*, Paris 1949, pp. 282-303.

(٢) المرجع السابق ص ٩٧ — ٩٨ .

(٣) انظر أمثلة لتلك القصص وموجزاً لها فى كتابى السابق ، الفصل الأول من الباب الثالث ولا يعنينا هنا التفصيل فى ذلك .

بائسة يحياها على هامش المجتمع . ويظل ينتقل بين طبقاته ليكسب قوته . وهو يحكم على المجتمع من وجهة نظره هو حكماً تظهر فيه الأثرة والانطواء على النفس ، وقصر النظر فى اعتبار الأشياء من الناحية الغريزية النفعية . فكل من يعارضه فهو خبيث ، ومن يمنحه الإحسان خيّر . وأول قصة من هذا الجنس القصصى فى الأدب الأسبانى هى قصة عنوانها : « حياة لاساريو دى تورمس وحظوظه ومحنه »(١) . وهى قصة تنبع من واقع الحياة فى الطبقات الدنيا ، وتصفها كما يمليها منطق الغرائز الصريح . وهى معارضة تامة لقصص الرعاة السالفة الذكر ، وتسير على نقيضها ، لأنها تصف واقعاً لا مثالية فيه ولا أمل .

---

(١) *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas adversidades*
قصة قصيرة أسبانية ، نشرت أول مرة عام ١٥٥٤ م . ومؤلفها مجهول . فيها يصف « لاساريو » طفولته وأنه كان ابن طحان ، وسجن والده لانتقاصه دقيق عملائه ، فمات فى السجن . وقبل موته كانت أمه خليلة عربى أسبانى يعمل سائساً لدى غنى من الأثرياء . وما لبث أن اتهمه مخدومه بالسرقة ، فحوكم هو وخليلته . فاضطر « لاساريو » أن يكسب عيشه بنفسه . فبدأ حياته شحاذاً على حسب ما أسدى له من النصائح . وقد اهتدى إلى مرافقة أعمى داهية فى التسول ، فكان يكسب فى شهر أكثر مما يكسبه مائة أعمى فى سنة . وعلى الرغم من إعجابه بذلك الأعمى ، فإنه لا يلبث أن يختلف معه ، فيعتزم على تركه حين يرى نفسه قادراً على مباشرة مهنة التسول وحده . فينتهز فرصة لتركه يصطدم بجدار تحت وابل من المطر . ويهرب منه ليتركه وحظه . ثم يصبح خادماً عند قسيس صغير يعيش على أموال الصدقات ، ويأكل ويعطيه باقى طعامه . ويصف «لاساريو» بخله وجشعه ، وأثرته ؛ على حين هو فى الواقع فقير لا يكاد يجد ما يكفيه . ثم يصير فى خدمة نبيل صغير ، على غير ثراء ، لم يبق له سوى التشدق أمام الناس بالنبل ، وهو فى الحقيقة يعيش على التسول . فيضطر « لاساريو » إلى أن يتسول لحسابه ولحساب سيده . ويعطف على سيده لأنه جائع ، وهو يعلم بالتجربة لذع الجوع ، ولكن ذلك النبيل يفخر عليه بأنه متواضع فى جلوسه معه على مائدة واحدة مع أنه نبيل الأصل . فيحرمه ذلك الغرور ميزة معرفة الجميل وفضيلة الصراحة ؛ وذلك لتعلقه بالشرف الكاذب . وينتقل بعد ذلك « لاساريو » إلى صحبة آخرين ، ولا يلبث أن يتركهم لأنهم لا يظهرون صراحة على ما هم عليه . ويؤثر أن يعيش كما هو بأقل مجهود وفى خلق من الصراحة التامة ، لا يحسب حساب الغد . وبعد مغامراته الكثيرة يفضل أن يشتغل سقاء ، ثم دلالا . ويتخذ لنفسه امرأة لا يبالى ما إذا كانت خالصة له أم خليلة قسيس يباركهما ...

ويوجد وجوه شبه قوية بين قصص الشطار السابقة الذكر وبين المقامات العربية كما نعلمها عند بديع الزمان الهمذاني ثم الحريري . ولما تبحث هذه المسألة بحثاً مقارناً بعد . ولكن الأدلة التاريخية تقطع بأن مقامات الحريري عرفت في الأدب العربي في أسبانيا . ومن كتاب العرب الأسبانيين من ألفوا مقامات على غرارها في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي ، مثل ابن القصير الفقيه ؛ ومثل « أبو طاهر محمد بن يوسف السرقسطي »(١) . وقد شرح « مقامات » الحريري كذلك كثير من العرب الأسبانيين ؛ من أشهرهم عقيل بن عطية المتوفى عام ١٢١١ م ، ثم أبو العباس أحمد الشريشي المتوفى عام ١٢٢٢ م . ثم إن مقامات الحريري ترجمت إلى اللغة العبرية ، ترجمها سالمون ابن زقبيل في القرن الثاني عشر الميلادي ؛ ثم ترجمها الخريزي وظهرت ترجمته عام ١٢٠٥ م ، وقد كانت هذه المقامات رائجة كل الرواج لا بين العرب فحسب ، بل بين العبريين والمسيحيين أيضاً ، ولهذا ترجموها إلى لغاتهم — وإذن قد لقيت هذه المقامات حظاً كبيراً في أدب العرب في الأندلس . وغير معقول أن تظل مجهولة لدى كتاب الأسبان وقصاصهم بعد ذلك(٢) . وهذا التلاقي التاريخي هو الذي يفسر وجوه التشابه الكثيرة الواضحة بين المقامات وجنس قصص الشطار في الأدب الأسباني . وقد آثر كتاب الأسبان أن ينحوا منحاها الواقعي على أن يسيرا على منوال قصص الرعاة المثالية ، فكان جهدهم ذا أثر كبير في القضاء على قصص الرعاة ، وفي التقريب بين القصة وواقع الحياة . وأثروا بذلك تأثيراً كبيراً في كتاب القصة في الآداب الأوربية الأخرى .

ومن تأثر بهم في الأدب الفرنسي « شارل سورل » Charles Sorel في

---

(١) في مخطوطة برلين .

(٢) انظر Palencia (Angel González): *Historia de la literatura Arabigo-Española,* Madrid, 1945, pp. 134-135; 341.

قصته : « تاريخ فرانسيون الحقيقى الهازل»[١] . وقد نشرها فى باريس عام ١٦٢٢ م ، وهى أول قصة من قصص الشطار فى فرنسا . وهى على لسان شخصية « فرانسيون » ، يهجو فيها العادات والتقاليد بوساطة أشخاص من المتسولين ومن يعد فى حسابهم فى نظر المؤلف . كما يهجو مختلف الطبقات الأخرى فى عهده من ثنايا أولئك الأشخاص . وقد كانت هذه القصة وأمثالها أصلا لما سلكه الكاتب الفرنسى : «لوساج» Le sage فى قصته : « چيل بلا » التى ظهرت طبعتها الكاملة فى فرنسا عام ١٧٤٧ م . وفيها يهجو المؤلف العادات والتقاليد على لسان البطل الذى سميت القصة باسمه .

كما كان قد انتفع بهذا الاتجاه — العام الأقرب إلى الواقع — الكاتب الفرنسى الآخر « جوتييه » Gauthier فى قصته التى عنوانها : « موت الحب » Mort d'Amour التى ظهرت فى باريس عام ١٦١٦ م ؛ وفيها يصور حباً مادياً بين راع نفعى غليظ الطبع وراعيته فى صفاتهما الحقيقية بين الرعاة العاديين وهو حب لا مثالية فيه[٢] .

و بهذا الجهد المشترك لكتاب القصص فى الآداب المختلفة ، قضى على قصص الرعاة ، كما قضى من قبل على قصص الفروسة والحب . وقامت على أنقاضها قصص العادات والتقاليد فى معناها الحديث ، وخلت القصة بذلك من العناصر العجيبة الخارقة للمألوف ، واتخذت حوادث الحياة العادية مادة خصبة لموضوعاتها .

وقد أثرت قواعد العقلية الكلاسيكية فى العناية بالتحليل النفسى فى القصة ، على نحو ما سارت عليه الكلاسيكية فى المسرحيات . ولكن التحليل النفسى

---

(١) عنوانها بالفرنسية : *Vraie Histoire Comique de Francion*

(٢) انظر F. C. Green: *French Novelists, Manners and Ideas*, London 1928, I, pp. 23-28; 43-44; 219-234.

لم يكن عاماً فى القصص الـكلاسيكية ، إذ كانت القصة جنساً أدبياً حراً لا يخضع للقواعد الرسمية . ولم يكن لدعوات النقاد فى العصر الـكلاسيكى ، ولا لنماذج القصة الناضجة فى التحليل النفسى ، كبير صدى فى الإنتاج القصصى بوجه عام لدى الـكلاسيكيين .

وفى أواخر القرن الثامن عشر نهضت القصة فى الآداب الـكبرى الأوربية ، فتطورت قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر ، فنتج عنها ما يسمى : القصص ذات القضايا الاجتماعية . وبذلك سبقت القصة المسرحيات فى مجال الثورة الاجتماعية . فأصبح وصف التقاليد وسيلة جلاء الحقائق ، والـكشف عن النواحى النفسية فى الفرد ، ثم النواحى الاجتماعية فى مختلف الفئات ، بغية إنصافهم فى المجتمع . وصارت القصص بذلك ذات صبغة ديمقراطية فى علاج مشكلات الشعب . وقامت بأخطر دور للأدب فى الحضارة الحديثة[1] .

وفى العصر الرومانتيكى ساعدت الفلسفة العاطفية[2] على الدعوة إلى حقوق الفرد فى المجتمع ، على لسان شخصيات القصة فى الأدب الفرنسى والإنجليزى . وكانت هذه الدعوة هى جوهر الرومانتيكية فى ناحيتها الاجتماعية[3] . وفيها وضح اتجاهان كانا يتلاقيان آخر الأمر ، هما : الـكشف عن حالة الفرد فى حقوقه المهضومة التى تتطلب تغيير النظم القائمة فى ذلك الحين ؛ ثم ما تستلزمه سعادة الفرد بعد ذلك من تعاون اجتماعى من نوع جديد . وتشابهت هذه القضايا فى الآداب المختلفة فى العصر الرومانتيكى . وكانت تدور حول إثارة الرحمة

---

(١) انظر : André le Breton: *Le Roman Français au XVIII siècle*, chap. VI, VIII, XI.

وكذا : F. C. Green, *op. cit.*, pp. 200-230.

(٢) انظر هذا الـكتاب ص ٣٤ — ٣٨ والمراجع المبينة به .

(٣) انظر كتابى : الرومانتيكية : الفصل الأول من الباب الثالث والمراجع المبينة به .

باليائسين ، والاعتداد بحقوق الفرد فى وجه المجتمع ، ثم الحد من حقوق الطبقات الأرستقراطية[1] .

وفى ظل الرومانتيكية أيضاً نشأ جنس القصــة التاريخية ، بقواعدها الفنية الخاصة بها . وكان الرومانتيكيون يقصدون فى هذا الجنس إلى إحياء ماضيهم الوطنى التاريخى . والـكاتب الإنجليزى الرومانتيكى : « ولتر ســكوت » Walter Scott هو أب القصة التاريخية فى أوربا . ونوجز هنا القول فى أهم خصائص قصصه الفنية التى أثرت بعده فى جميع القصص التاريخية ؛ حتى امتد تأثيره إلى من ألفوا فى القصة التاريخية من كتاب الأدب العربى ، كما سنذكر فيما بعد .

لم يلجأ « ولتر سكوت » إلى الحوادث التاريخية المعاصرة ليتخذ منها مادة لقصصه ، بل اختار موضوعاته من عصور سحيقة ، وبخاصة من العصور الوسطى ، ولم يجعل الشخصيات التاريخية تحتل المـكانة الأولى فى قصصه . ذلك أن قيود التــاريخ تمنعه من التصرف القصصى ، وتحرمه الحرية الفنية . لذا كان

---

(١) مثلا يقول الـكاتب الإنجليزى « هولـكروفت » Holcroft على لسان بطلة قصته : « أنا سانت — إيفيس » Anna Saint-Ives فى رسالة ترد بها على من تقدم لخطبتها : « إننا نختلف فى مبادىء أساسية كثيرة . ويعد الشروع فى الزواج أثيما حتى نتفق عليها .. فلاشك أنك تعتقد أن على الزوجة أن تطيع ، وأن الزوج هو المسيطر ، وأنكر الأمرين كليهما . فعلى كل من الزوج والزوجة أن يكونا تحت سيطرة العقل ، وكل سيطرة سواه طغيان .. وتحسب مزاعم نبلاء المولد فى التعالى على غيرهم مشروعة ، وأعدها اغتصاباً . وأدين المجتمع ، وأدينك أنت نفسك ، لأنك أول المؤيدين لمزاعمه . . وتدافع عن أن كل ما تملك هو لك وحدك ، وأؤكد أنه ملك لمن هو أشد حاجة إليه . وليست هذه هى كل مسائل الخلاف بيننا ، ولـكنها المسائل الجوهرية . ولعل فيها ما فوق الـكفاية لفض ما نحن بسبيل البحث فيه من زواج » ؟ انظر :
Holcroft: *Saint-Ives*, letter 79; cité par L. Cazamian: *Le Roman Social en Angleterre*, I, pp. 66-67.

وقارن هذه الخواطر بنظيراتها فى قصص : « جورج ساند » فى كتابى : الرومانتيكية ، ص ٩٣ — ٩٤ .

« ولترسكوت » يحل تلك الشخصيات التاريخية فى المحل الثانى من قصصه ؛ على حين يختار شخصيات غير تاريخية تمثل روح العصر الذى يكتب عنه فى أدق خصائصه التاريخية . وهو يتخذ من الحوادث التاريخية كل العناصر التى تكسب قصته القوة والحياة ، ليبعث من جديد صورة ذلك العصر فيما له من طابع زمانى ومكانى ، مراعياً دقة الوصف فى اللوحات التاريخية التى يعرضها . ولذلك يختار أشخاصاً غير تاريخية ، ولكن كلا منهم يمثل طبقة من الطبقات الاجتماعية فى العصر الذى يكتب عنه . وبذا تحتل الحقائق التاريخية المكان الأول فى قصص « ولترسكوت » . فلم يعد التاريخ جزءاً مملا فى القصة ، يتعجل القارىء فى قراءته ليفرغ منه ، بل أصبح التاريخ هو الغاية المقصودة فى كل أجزاء القصة على حين أصبح العنصر الخيالى فى القصة غير ذى بال . ومسائل الحب فى قصص « ولترسكوت » لا تقصد لذاتها ، ولكنها تتخذ سبيلا لربط حوادث القصة فى أجزائها المختلفة ، ثم لجذب القارىء ، و إثارة انتباهه . وتختفى العواطف والمشاعر الفردية أو تكاد فى قصص « ولترسكوت » ، لتحل محلها الإحساسات العامة والمشكلات الاجتماعية . فما شخصيات القصص — عنده — سوى نماذج لتصوير المجتمع التاريخى وما به من مشكلات . و بهذه الاتجاهات الفنية فتح « ولترسكوت » طريقاً جديداً فى القصة لكل من سار على نهجه . وقد عاشت القصة التاريخية وازدهرت طوال العصر الرومانتيكى ، وماتت — أو كادت — فى الأدب الأوربى ، بانتهاء الرومانتيكية ، حوالى منتصف القرن التاسع عشر[1] .

و بعد الرومانتيكيين استكملت القصة نواحيها الفنية ، فى الآداب الأوربية ،

---

(١) من أشهر قصص « ولتر سكوت » التاريخية قصته التى عنوانها « إيڤانهو » Evanhoë ، وموضوعها العداوة بين النورمانديين والسكسونيين ، وانتصار السكسونيين . وهى تتبع القواعد الفنية المذكورة ، وتشيد بماض وطنى ؛ انظر ما عدا القصة هذا المرجع :
L. Maigron: *Le Roman Historique*, chap. IV.

فى ظل المذهب الواقعى والمذاهب الأخرى التى تلت الرومانتيكية ، وسنتحدث عنها فى الفصل السادس من هذا الكتاب .

أما فى الأدب العربى ، فلم يكن فى قديمه للقصة شأن يذكر ، وكان لها مفهوم خاص لم ينهض بها ، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية أو إنسانية .

على أن القصة — فى الأدب العربى القديم — لم تكن من جوهر الأدب (كالشعر والخطابة والرسائل مثلا) ، بل كان يتخلى عنها كبار الأدباء لغيرهم من الوعاظ وكتاب السير والوصايا ، يوردونها شواهد قصيرة على وصاياهم وما يسوقون من حكم . وقد يكون لذلك صلة بنبوغ كثيرة من مسلمى إيران فى القصص والمواعظ العربية ممن كانوا يجيدون اللغتين : العربية والفارسية ، على ما يروى الجاحظ ، مثل الخطباء والقاصين من أسرة الرقاشى ، ومثل موسى الأسوارى . وكان هؤلاء يفيدون من اطلاعهم على قصص « الشاهنامه »[1] .

ونوجز القول فى عيون الأدب العربى قديماً مما يمت بصلة للقصة ، نعرف بها ، وتتحدث عنها من وجهة نظر مقارنة ، وهى ألف ليلة وليلة ؛ والمقامات ؛ ورسالة التوابع والزوابع ورسالة الغفران ؛ ثم قصة حى بن يقظان .

أما ألف ليلة وليلة فهى مدونة فى عصور مختلفة . ومن المقطوع به أن الكتاب فى أصله كان معروفاً لدى المسلمين قبل منتصف القرن العاشر الميلادى . ويشهد المسعودى وابن النديم أن الكتاب فى أصله مترجم عن الفارسية ؛ ولكن المسعودى يقرر أن الأدباء فى عهده تناولوا هذه الحكايات بالتنميق والتهذيب ،

(١) ومن أخبار « الشاهنامه » أو « سير ملوك الفرس » ما تسرب إلى جزيرة العرب فى الجاهلية ، كالقصص التى يحكيها « النضر بن الحارث » عن « رستم » و « إسفنديار » يصرف بها الناس عن الرسول . وفيه نزلت آية : « ومن الناس من يشترى لهو الحديث ليضل عن سبيل الله ... » وانظر كذلك الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ص ٢٧٤ — ٢٨٤ .

وصنفوا فى معناها ما يشبهها[1] . فأصل الكتاب كان مدوناً ، ثم نزل إلى الأدب الشعبى (الفولكلورى) فغير منه وزيد فيه . فلا ينبغى ، إذن ، إنكار تأثير الآداب الأخرى فى نشأته ونموه بحجة أنه من الأدب الشعبى الذى تمحى فيه الحدود وتتشابه الآداب دون حاجة إلى تلاق تاريخى . ذلك أن هذا الكتاب لم ينشأ فى أصله شعبياً كما رأينا .

والعناصر الهندية فى الكتاب تتمثل فى تداخل القصص ، وطريقة التساؤل ، وهما خاصتان هنديتان كما رأينا من قبل فى « كليلة ودمنة »[2] . وتتمثل العناصر الهندية كذلك فى الإطار العام الذى تبدأ به ألف وليلة من خيانة زوجة الملك « شاه زمان » وزوجة أخيه « شهريار » ، وعزم الأخير أن يقترن كل ليلة بفتاة يقتلها حين يصبح ، ثم فى زواج شهريار بشهر زاد ، وحيلة شهر زاد حين ألهت الملك حتى لا يقتلها . ولهذا الإطار نظير فيما بقى لنا من الأدب الهندى[3] . وفى الكتاب بعد ذلك آثار هندية فى القصص يضيق المجال عن تفصيلها . ومنها كثير من قصص الحيوان الهندى . ثم إن الجزء الأكبر من القصص مصرى أو ذو طابع مصرى ، لأن الكتاب كما هو بين أيدينا اليوم مدون فى مصر .

على أن بالكتاب أثارات يونانية ، فقصة « السندباد البحرى » تقابل

---

(١) انظر الفهرس لابن النديم ص ٣٠٤ ؛ وكذا : المسعودى : مروج الذهب ، طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ جـ ١ ص ٣٨٦ .

(٢) ص ١٨٢ — ١٨٣ من هذا الكتاب .

(٣) فى الكتاب الهندى الضخم المسمى: « محيط الأنهار القصصية » أو « كاتاريتساجارا » Katharitsâgara سبعون قصة تحكيها الببغاء لامرأة سافر زوجها ، فأرادت أن تتخذ لها خليلا ، فأخذت الببغاء تقص عليها تلك الحكايات فى ليال متتابعة ، وفى كل ليلة تقطع حكايتها فى موضع ، بحيث تشتاق المرأة إلى سماع بقيتها فى الليالى التالية ، حتى عاد زوجها ، وبذا ألهت الببغاء المرأة عن خيانة زوجها . انظر :
Histoire des littératures, sous la direction de Raymond Queneau, éd. de la Pléiade, I, pp. 962-963.

— بما تحتوى عليه من مغامرات — ملحمة « أوديسيا » هوميروس ، و بخاصة فى وصف الكهف الذى يتغذى فيه الوحش بالناس . وهذا الوحش فى صورة رجل طويل القامة ، طويل اللحية ، له عينان كأنهما مشعلان ، يعمى ضحاياه من البشر قبل أن يفترسهم ، و يتغلب عليه فى القصة « سعيد » فيقتله . وفى هذا ما يذكرنا بمخاطرة « يوليسس » فى كهف « بولفموس » Polyphamos فى « أوديسيا » هوميروس .

وقد ترجمت « أليف ليلة وليلة » إلى الفرنسية أولا ، ترجمها «أنطون جالان» Antoine Galland — من عام ١٧٠٤ حتى عام ١٧١٧ ميلادية — ترجمة حرة . ثم ترجمت إلى اللغات الأوربية كلها ترجمات عديدة . وقد أثرت تأثيرات متنوعة كثيرة ؛ فى المسرحيات والقصص ، والشعر الغنائى والمسرحيات الغنائية ؛ مما يضيق المقام هنا عن تفصيله . وعظم تأثيرها بخاصة فى أواخر القرن الثامن عشر ثم طوال العصر الرومانتيكى . وقد حملت ألف ليلة وليلة كثيراً من قضايا الرومانتيكية : منها الهرب من واقع الحياة فى عالم خيالى طيب سحرى ، ومنها السخرية بالملوك ، ومنها ترجيح العاطفة على العقل فى الاهتداء إلى الحقائق الكبرى ؛ إذ أن « شهر زاد » قد هدت الملك إلى إنسانيته ، وردته عن غريزته الوحشية ، لا بوساطة المنطق ، بل بالعاطفة ، فصارت رمزاً للحقيقة التى يعرفها المرء عن طريق هذا الشعور والحب . وبهذا المعنى الأخير انتقلت « شهر زاد » إلينا فى أدبنا العربى المعاصر ، بفضل تأثير الآداب الأوربية . وذلك كما فى مسرحية « شهر زاد » للأستاذ توفيق الحكيم ؛ وكما فى قصة شهر زاد التى عنوانها : « القصر المسحور » للأستاذين توفيق الحكيم وطه حسين ؛ وكقصة : « أحلام شهر زاد » للدكتور طه حسين ، ومثل مسرحية « شهريار » للأستاذ عزيز أباظة ، ومسرحية : شهر زاد ، للأستاذ على أحمد باكثير .

هذا ؛ وحكايات « ألف ليلة وليلة » ليس لها طابع خلقي تعليمي إلا فيما تحتوي عليه من قصص الحيوان ، وهي قليلة نسبياً . أما بقية القصص فهي زاخرة بالمخاطرات وعالم السحر والعجائب . والرابطة بين حوادثها مصطنعة ، تمتد — عن طريق التساؤل — في الزمن كما يشاء القاص . فالخيط الذي يربط بين الحكايات بعيد عن فن القصة في معناها الحديث(١) .

وقصص ألف ليلة وليلة مدينة قطعاً في نشأتها إلى أصول هندية فارسية كما قلنا ، فهي تدخل في عداد القصص المترجمة في الأصل .

أما الحكايات القصصية العربية الأخرى التي نتحدث هنا عنها فهي أصيلة النشأة غير مترجمة . ومنها المقامات ؛ والمقامة في الأصل معناها المجلس ، ثم أطلقت على ما يحكى في جلسة من الجلسات على شكل حكاية ذات أصول فنية . وموجز هذه الأصول أنها حكاية قصيرة يسودها شبه حوار درامي ، وتحتوي على مغامرات يرويها راو (وهو عيسى بن هشام في مقامات بديع الزمان ، والحارث بن همّام في مقامات الحريري) عن « بطل » يقوم بها (هو أبو الفتح الإسكندري في أكثر مقامات بديع الزمان ، وأبو زيد السروجي في مقامات الحريري)(٢) — وقد يكون هذا البطل شجاعاً يقتحم أخطاراً وينتصر فيها(٣) ، وقد يكون ناقداً اجتماعياً

---

(١) انظر : Angél González Palencia, *op. cit.*, pp. 341-346.
وكذا : Laffont-Bompiani, *op. cit.*, pp. 726-727. ثم : E. M. Foster: *Aspects of the Novel*, p. 27.

(٢) وقد تكون النزعة إلى رواية كل مقامة عن راو من باب التأثر بالدين الإسلامي في رواية الحديث ، لإضفاء الثقة على صحة الحكاية بالرواية ، وتقريبها بذلك من الواقع في ذهن السامع .

(٣) مثل القامة البشرية من مقامات بديع الزمان ، وقد سبق أن أشرنا إليها ، وبينا وجوه شبهها بالمخاطرات في قصة « لانسلو » الفرنسية ، وذكرنا أنه لا سبيل إلى إثبات الصلة التاريخية بينهما ، انظر هامش ص ٢١٠ من هذا الكتاب .

أو سياسياً[1] ، وقد يكون فقيهاً متضلعاً فى مسائل الدين أو مسائل اللغة[2] ؛ ولكنه — فى حالاته كلها تقريباً — متسول ماكر ولوع بالملذات ، مستهتر ، يحتال للحصول على المال ممن يخدعهم . ثم هو دائماً أديب يجيد فى أسلوبه عن بديهة وارتجال . وفى المقامات وصف للعادات والتقاليد التى تسود الطبقات الوسطى والدنيا فى كثير من المجتمعات الإسلامية . وكان يمكن أن يكون هذا الجنس أخصب جنس أدبى فى العربية ، وأن يقوم — فى نقد العادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية — مقام القصة والمسرحية فى الآداب الغربية ؛ لولا أنه سرعان ما انحرف عن النقد الاجتماعى فى صورة جدية إلى المماحكات اللفظية والألغاز اللغوية والأسلوب المصطنع الزاخر بالحلية اللفظية التى لا تعود على المعنى بطائل يذكر .

وأول من اخترع المقامات ، فى معناها الفنى السابق ، وأعطاها هذا الاسم فى العربية ، هو بديع الزمان الهمذانى ، المتوفى عام ٣٩٨ ﻫ (١٠٠٧ — ١٠٠٨ م) .

وهو متأثر فى اختراعه بنموذج واقعى لمقاماته ، هو الشاعر « أبو دلف الخزرجى الينبوعى مسعر بن مهلهل » ، وهو معاصر لبديع الزمان . وقد كان مثال الجوال جواب الآفاق المحتال على كسب الرزق بالأدب والشعر والحيل الأخرى الكثيرة التى تنبو عن الخلق الكريم . وكان بديع الزمان يعجب به ، ويستدعيه إلى مجالسه ، ويحسن إليه ، ويحفظ من شعره . وقد ضمن مقاماته بعض شعره ، مثلا هذين البيتين من قول « أبى دلف » :

---

(١) مثل المقامة الثانية والثلاثين من مقامات بديع الزمان — ومثل المقامات : ٩ ، ٤٠ ، ٤٥ ، ٥٠ من مقامات الحريرى .

(٢) مقامات بديع الزمان الهمذانى المقامة الخامسة ، والثامنة والثلاثين ، ثم المقامة القريضية والعراقية — ومثل مقامة ٣ ، ٣٢ من مقامات الحريرى .

ويحك ! هذا الزمان زور   فلا يغـرنك الغـــرور
لا تلتزم حالة ، ولـكن   در بالليــالى كما تدور

ضمنها بديع الزمان مقامته القريضية[1] . وللشاعر المذكور قصيدة طويلة تسمى « القصيدة الساسانية »[2] ، يفاخر فيها بمهنة التسول ، فى لهجة ساخرة ، ولغة تشف عن أسى من عانى من واقع الحياة الأليم . ومن هذه القصيدة :

تعريت كغصن البـا   ن بين الورق والخضر
وشـاهدت أعاجيبــا   وألوانا من الدهـــر
فطابت بالنوى نفسى   على الإمســاك والفطر
على أنى من القوم الـ   بهاليــل بنى الغـر
بنى ساســان والحامى الـ   حمى فى سالف العصر
فظل البين يرمينــا   نوى بطنــا إلى ظهر
كما قد تفعـل الريح   بكثب الرمـل فى البر
وقد يكتسب الخــبز   بمكروه من الأمر
ألا إنى حلبت الدهـ   ر من شطر إلى شطر
وللغربة فى الحـــر   فعـال النـار فى التبر
وما عيش الفـتى إلا   كحــال المــد والجـزر
فبعض منــه للخـير   وبعض منـه للشـــر
فإن لمت على الغربـ   ـة مثلى فاسمعن عذرى

ولا شك أن هذه القصيدة قد أمدت بديع الزمان بالمادة الغفل لأكثر مقاماته ،

---

(١) انظر الثعالبى (أبو منصور عبد الملك النيسابورى) : يتيمة الدهر ، القاهرة ، ١٩٥٣ هـ = ١٩٣٤ م ج ٣ ، ص ٣٢١ — ٣٢٣ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٢٣ — ٣٤٢ .

كما كان « أبو دلف » ، هذا صورة نفسية واضحة لبطل مقامات بديع الزمان : « أبى الفتح » .

وقد ألف الحريرى (القاسم بن على بن محمد بن عثمان) (١٠٥٥ — ١١٢٢ م) مقاماته على غرار مقامات بديع الزمان ؛ وتفوق عليه ، فخطا بهذا الجنس الأدبى خطوات لم يبلغ فيها شأوه أحد من الذين قلدوه ، قبل عصرنا الحديث ، فيما يخص النضج القصصى . فشخصية « أبى زيد السروجى » تتكرر فى مقامات الحريرى المختلفة لتكشف عن جوانب نفسية متعددة لتلك الشخصية . وهذا نوع من التعمق فى التصوير النفسى يقرب من النضج الفنى فى القصص الحديث . فبطل المقامات الحريرية أكثر وضوحاً فى جوانبه النفسية من بطل مقامات بديع الزمان . على أن كليهما من البيئة الاجتماعية الدنيا ، يصف من خلال حيله عاداتها وتقاليدها ؛ وكلاهما كذلك يصف مفاسد عصره ليهجوه بها ، وينقده من خلالها ، فى حين يستفيد منها فى استهتار ينم عن واقع مسف ، هو نتيجة لمفاسد العصر كذلك . وينص الحريرى على أنه قصد — من وراء هذا الوصف للشر التحذير منه ، والعظة به ، والتنبيه إلى خطره ، وأن قصده خير من وراء تصويره لصنوف هـذا الشر . ولم يفطن إلى هذه الغاية — التى هى كفاء ما يقصده كتاب الواقعية الحديثة — أحد من ناقدى العرب القدماء ؛ على أنها مما تجب الإشادة به . يقول الحريرى فى تقديمه لمقاماته : « ومن نقد الأشـياء بعين المعقول ، وأنعم النظر فى مبانى الأصول ، نظم هذه المقامات ، فى سلك الإفادات ، وسلـكها مسلك الموضوعات عن العجماوات والجمادات . ولم يسمع بمن نبا سمعه عن تلك الحـكايات ، أو أثَّمَ رواتها فى وقت من الأوقات . ثم إذا كانت الأعمال بالنيات ، وبها انعقاد العقود الدينيات ؛ فأى حرج على من أنشأ ملحاً للتنبيه ، لا للتمويه ؛ ونحا بها منحى التهذيب ، لا الأكاذيب . وهل هو فى ذلك إلا بمنزلة من انتدب لتعليم ، أو هدى إلى صراط مستقيم ؟ ... » .

وقد بدأ « الحريرى » مقاماته على نحو مابدأ « بديع الزمان » ، باتخاذ نموذج بشرى واقعى بطلا لمقاماته ، و إن يكن نموذج الحريرى واقعياً باسمه وخلقه . ذلك أنه على أثر غارة الصليبيين على مدينة « سروج » عام ٤٩٤ ﻫ (١١٠٠ م) ، وهى قريبة من البصرة ، قد تعرضت لما تعرضت له بلدة الحريرى : « البصرة » فى الغارة نفسها ، فخربت ، وتشرد أهلها . وكان من أهل سروج المشردين رجل يسمى « أبا زيد » ، وفد على البصرة متسولاً ودخل بها مسجد بنى حرام . وفيه كان الحريرى الذى رأى فى أبى زيد رجلا مقوالا فصيحاً ، بائساً ، ضائق الذرع بما آلت إليه حاله من العسر بعد اليسر . فهو لذلك مستهتر ساخر . فأنشأ مقامة فى وصف ذلك الرجل ومقدمه إليه وحالته ، وهى المقامة الحرامية (المقامة الثامنة والأربعون فى مجموعة مقاماته التى بين أيدينا)[١] . وأخذ فى المقامات الأخرى يصف نفس الشخصية ، ومغامراتها بين الناس لكسب العيش ، و إرضاء الغرائز ، بروح واقعية ، لا أمل لديها ولا مثالية ؛ ولكن وراء هذا الاستهتار نفساً آسية ، تحن إلى وطنها و إلى ماضيها ، و يروعها الماضى المفقود إلى جانب ما تعانى فى الحاضر المجهود .

وقد أثر الأدب العربى — فيما يخص جنس المقامات — فى الأدب الفارسى . ففى مقامات حميد الدين الفارسية ، للقاضى حميد الدين البلخى (عمر بن محمود) المتوفى عام ٥٥٩ ﻫ (١١٦٦ — ١١٦٧ م)[٢] ، يسير مؤلفها على نهج « بديع الزمان » و « الحريرى » كما يعترف فى مقدمة مقاماته الفارسية ؛ على الرغم من أن مقاماته تختلف عن المقامات العربية من وجوه : فشخصية المؤلف تحتل المكانة الأولى المباشرة فيها . فليس فيها راو معين . و إنما يروى المؤلف أحداثه عن ضمير من

(١) انظر : ابن خلكان : وفيات الأعيان ، طبعة بولاق ١٢٧٥ ﻫ (١٨٥٩م) ج ١ ص ٥٩٨ .

(٢) انظر : ابن الأثير : الكامل ، ج ١١ ص ١١٨ .

أصدقائه ، لا يذكر أسماءهم . ثم إنه ليس فى مقاماته بطل تتعدد مواقفه فى مختلف المقامات كما رأينا فى مقامات الحريرى و بديع الزمان ؛ بل إننا نرى فى كل مقامة من مقاماته الفارسية بطلا يقوم بمغامرته ، ثم يختفى دون أن يبين عن اسمه أو مصيره ، و يظل مجهولا وراء ستار الغموض والإبهام . على أن المؤلف الفارسى يتوسع كذلك فى مقاماته التى موضوعها المناظرات . وكذا فى المقامات ذات الطابع الصوفى . وهاتان نزعتان انفرد الفرس بالتوسع فيهما لأسباب ليس هنا مجال تفصيلها[1] .

وقد أثرت المقامات العربية كذلك فى الأدب الأوربى تأثيراً واسعاً متنوع الدلالة ، فقد غذت هذه المقامات قصص الشطار (Picaresca) الأسبانية بنواحيها الفنية وعناصرها ذات الطابع الواقعى ، ثم انتقل التأثير من الأدب الأسبانى إلى سواه من الآداب الأوربية ، فساعد على موت قصص الرعاة ، وعلى تقريب القصة من واقع الحياة ، ثم على ميلاد قصص العادات والتقاليد فى معناها الحديث ، وهى التى تطورت فكانت هى قصص القضايا الاجتماعية فيما بعد[2] .

ومما يندرج فى الجنس القصصى فى أدبنا القديم أيضاً رسالة التوابع والزوابع ، للشاعر الكاتب الأندلسى أبى عامر أحمد بن شهيد (٣٨٢ — ٤٢٦ هـ) ، وهى رحلة خيالية فى عالم الجن ، يحكى فيها كيف التقى بشياطين الشعراء السابقين من توابع (مفرده تابع أو تابعة أى ما يتبع الإنسان من الجن) والزوابع (جمع زوبعة ، اسم شيطان أو اسم رئيس الجن — وتجرى بينه و بينهم مناظرات ومساجلات

(١) انظر : حميد الدين : مقامات حميدى ، طهران ١٢٩٠ هـ (١٨٧٣ م) المقدمة ، ثم نصوص المقامات المختلفة .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢١١ — ٢١٧ .

أدبية ، وكذلك بينه وبين ما يجده من مخلوقات فى عالمهم ، وهو ينتصر فى هذه المساجلات الأدبية دائماً . وفى مقدمة الرسالة معلومات عن حياة المؤلف . وتسود هذه الحكاية روح فكهة مع سخرية سطحية . وفكرة شياطين الشعر قديمة ، وهى الرمز الأسطورى للالهام[1] . وإذا صح أن هذه الرسالة سابقة على رسالة أبى العلاء ، كان لمؤلفها الفضل فى البدء برحلة أدبية إلى عالم آخر ، يشبه عالم الأرواح فى الإسراء والمعراج ، ولكن القيمة القصصية لرسالة ابن شهيدة ضئيلة هينة[2] .

وأما رسالة الغفران التى ألفها أبو العلاء المعرى ، المتوفى عام ٤٤٩ هـ (١٠٥٩ م) فهى رحلة تخيلها أبو العلاء فى الجنة وفى الموقف وفى النار ؛ كى يحل — فى عالم خياله — مسائل ومشاكل ضاق بها فى عالم واقعه ، من العقاب والثواب ، وتناسخ الأرواح ، والغفران ... مع كثير من المسائل الأدبية واللغوية ، يوردها مورد الساخر تارة ، والناقد اللغوى المتبحر تارة أخرى . وليس العالم الغيبى فيها لا قالباً عاماً لا رمزية فيه ، لعب فيه خيال أبى العلاء دوراً فريداً فى الأدب العربى . وفى الرسالة كثير من الحكايات العارضة التى من شأنها أن تضعف القيمة الفنية القصصية للرسالة .

وحتى لو سلمنا أن رسالة أبى العلاء هذه متأخرة عن رسالة ابن شهيد السابقة ؛ فإننا لا نعتقد أن أبا العلاء تأثر بابن شهيد فى شىء . ذلك أن رسالة أبى العلاء

---

(١) أنظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ص ٤٢٠ — ٤٣١ .

(٢) لم تصلنا هذا الرسالة كاملة ، وما وصلنا منها موجود فى المجلد الأول من ذخيرة ابن بسام . وقد نشر بطرس البستانى هذا الجزء من ذخيرة ابن بسام فى كتاب مستقل صدره بدراسة عن ابن شهيد ورسالته . ولأجل سبق هذه الرسالة لرسالة أبى العلاء ، انظر : الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة ص ٤١٥ وما بعدها ، والمراجع المبينة به .

أعمق ، وأوسع مجالا ، وأغنى فى نواحيها الفنية القصصية من رسالة ابن شهيد .

ولاشك أن رسالة الغفران تشبه « الـكوميديا الإلهية » لدانته ، فى نوع الرحلة وأقسامها وكثير من مواقفها . وقد دفع هذا التشابه بعض الباحثين إلى القول بأن أبا العلاء أثر فى « دانته » . وهـذا خطأ ، إذ لا يوجد أى دليل على اطلاع « دانته » على رسـالة أبى العلاء . وقد سبق أن بينا مصدر « دانته » العربى الإسلامى ، كما كشفت عنه البحوث الحديثة ، ولا مجال الآن لخلق آراء أخرى لا تستقيم مع البحث العلمى(١) .

وأما هذا التشابه بين رسالة أبى العلاء و « كوميديا » دانته ؛ فقد يكون راجعاً إلى أنهما كليهما قد أفادا من حكاية الإسراء والمعراج كما وردت فى الأحاديث الإسلامية غير الموثوق بها ، وفى هذه الحالة يكون لأبى العلاء فضل الإفادة أدبياً من التراث الإسلامى قبل « دانته » .

وقد يكون أبو العلاء متأثراً بمصـدر فارسى فى رحلته ، هو كتاب « أرده ويراف نامه » ، وفيه حكاية رحلة الموبد الزرادشتى : « أرده ويراف » إلى الجحيم والأعراف والجنة . بل لا يبعد أن يكون المصدر الفارسى المذكور أصلا لما سار بين المسلمين من خرافات حول الإسراء والمعراج .

وأخيراً نذكر من القصص العربية القديمة قصة حى بن يقظان :

وأول من ألف رسالة فلسفية على طريقة الصوفية فى الرمز هو ابن سينا (أبو على الحسين بن عبد الله بن سينا) ، ويلقب بالرئيس (٩٨٠ — ١٠٣٧م) وهى تسمى : رسالة حى بن يقظان و « حى » يُقصد به العقل الفعال ، أو النفس

(١) انظر هذا الـكتاب ص ١٥٣ — ١٥٧ .

الملكية المفكرة ، وهذا العقل حى دائماً ، غير متغير ، لا يهرم أبداً ؛ وابن يقظان كناية عن صدوره عن القيوم الذى لا تأخذه سنة ولا نوم . والرحلة الموصوفة فى الرسالة رمزية ، ترمز إلى طلب الإنسان المعارف الخالصة ، بصحبة رفقته من الحواس . وفى حركة تطلب المعارف العليا ، يستعين الإنسان بالعقل الفعال الذى يهديه عن طريق المنطق والفلسفة ، و بفضل مصدر المعارف الذى هو مصدر النفس الملكية . وهذا العقل الفعال قدسى . ويحذر هذا العقل الفعال الإنسان من رفقته (= حواسه) ومن التخيل الذى يعبر عنه ابن سينا قائلا : « وأما هذا الذى أمامك فباهت مهذار ، يلفق الباطل تلفيقاً ، و يختلق الزور اختلاقاً ، و يأتيك بأخبار ما لم تزود ، قد درن حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب . و إنك لمبتلى بانتقاد حق ذلك من باطله ، والتقاط صدقه من زوره[١] ... » . وبهذا العقل الفعال يهتدى المرء إلى الحقائق العليا ، والأفلاك التسعة التى هى العقول التسعة ، ثم علة العلل ، وهو العقل العاشر[٢] .

وقد حاكى رسالة ابن سينا السابقة — فى العبرية شعراً — ابن عزرا المتوفى عام ١١٧٤ م : كما ترجمها إلى العبرية وشرحها ابن زيلا ، تلميذ ابن سينا . ونشرت هذه الترجمة والشرح فى برلين عام ١٨٨٦ .

و يتصل بقصة حى بن يقظان ، قصة أخرى فلسفية صوفية ، عنوانها : سلامان وأبسال ، قد يكون لها أصل يونانى ترجمها عنه حنين بن إسحق[٣] .

(١) قارن هذا بحديث أرسطو والكلاسيكيين عن الخيال ، انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى .

(٢) انظر : ابن سينا : رسالة حى ابن يقظان ، رسالة القدر ، طبعة ليدن ١٨٩٩ ، ومعها شرح وترجمة بالفرنسية .

(٣) انظر : تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات تأليف الشيخ الرئيس أبى على الحسين عبد الله بن سينا ، وفى آخرها قصة سلامان وأبسال ترجمها عن اليونانية حنين بن إسحاق ١٩٠٨ = ١٣٢٦ هـ ص ١٥٨ — ١٦٨ .

وملخصها : أنه قد ولد لملك من ملوك اليونان ابن يسمى : «سلامان» من غير أن يباشر امرأة ، بتدبير حكيم من حكمائه . وأرضعته امرأة جميلة فى سن الثامنة عشرة يقال لها : «أبسال» . وتعلق الفتى بها وعشقها ، ولم يستطع فراقها ، رغم تحذير أبيه . ونصح الحكيم له . وهم أبوه أن يدبر مكيدة للفتاة الفاجرة يكون فيها هلاكها . فلما علم بذلك سلامان هرب معها إلى ما وراء بحر المغرب . وأبطل الملك ، بحيلة ، مقدرتهما ، فبقى كل واحد منهما فى أشد ألم وأنحس عذاب من ر يةصاحبه وشدة الشوق إليه مع عدم الوصول إليه . وحاول الابن أن يستغفر أباه ، لعلمه أن ما أصابه من عذاب كان بسبب غضبه عليه . واشترط الأب أن يفارق أبسال حبيبته . فرميا بأنفسهما إلى البحر ؛ ولكن سلامان نجا ، وغرقت أبسال . وأخذ سلامان يتسلى عنها ، و بخاصة حين رأى الزهرة . فتسلى عن حبه القديم . ثم زال عن قلبه حب صورة الزهرة أيضاً . وكان ذلك كله بتدبير الحكيم . وعلى أثر ذلك جلس سلامان على سرير عرش أبيه . وأمر بكتابة قصته ، وأثبت فى آخرها : « أن اطلب العلم والملك من العلويات الكاملات ، فإن الناقصات لا تعطى كاملا» . « والملك هو العقل الفعال . والحكيم هو الذى يفيض عليه مما فوقه . وسلامان هو النفس الناطقة ، فإنه أفاضها من غير تعلق بالجسمانيات . وأبسال هو القوة البدنية الحيوانية . وعشق سلامان لأبسال ميلها لى اللذات البدنية . وهربهما إلى ما وراء بحر المغرب انغماسهما فى الأمور الفانية البعيدة عن الحق . و إلقاء نفسيهما فى البحر تورطهما فى الهلاك . وخلاص سلامان رمز لبقاء الروح بعد البدن . واطلاعه على صورة الزهرة رمز لالتذاذ النفس بالابتهاج بالكمالات العقلية . وجلوسه على سرير الملك وصول النفس إلى كمالها الحقيقى »[(١)]. وهذه القصة هى مصدر عبد الرحمن الجامى الفارسى .

(١) هذا مما قاله نصيرالدين الطوسى فى شرح رموز هذه القصة الفلسفية ، المرجع السابق ص ١٦٩ — ١٧٣ .

وللقصة رواية أخرى من صياغة ابن سينا نفسه ، لم يعثر عليها حتى اليوم بين المخطوطات ، ولكن ملخصها فى مخطوطة محفوظة فى جامعة ليدن ؛ وهذا الملخص لتلميذ ابن سينا : أبى عبيد الجوزجانى ، وموجز هذا الملخص : أن سلامان وأبسال كانا أخوين شقيقين . وكان أبسال أصغرهما سناً ، صبيح الوجه عاقلاً متأدباً عفيفاً شجاعاً . وقد عشقته امرأة سلامان . ولكى تنال مأربها اقترحت أن يتزوج أبسال من أختها ، لتشغل مكان أختها فى ليلة الزفاف فى الظلام . ولكن لاح برق أبصر به وجهها . فخرج من عندها ، ونجا بذلك من مكيدتها فى خيانة أخيه . وترك بلده يفتح الأرض شرقاً وغرباً لأخيه . وحين عاد وجد سلامان لا تزال متعلقة به . ولما رفضها اتفقت مع طابخة وطاعمة ليدسا له السم ، فمات . ولما علم أخوه بموته اغتم واعتزل الملك . وناجى ربه فأوحى إليه جلية الحال ، فسقى المرأة والطابخ والطاعم ما سقوا أخاه . وتأويل رموز هذه القصة : نسلامان مثل للنفس الناطقة ، وأبسال للعقل النظرى المترقى فى درجات الكمال عن طريق العرفان . وامرأة سلامان القوة البدنية الأمارة بالشهوة والغضب . وإباء أبسال معناه انجذاب العقل إلى عالمه . وأختها هى القوة العملية . وتلبيسها نفسها بدل أختها تسويل النفس الأمارة . والبرق اللامع هو الخطفة الإلهية ، وهى جذبة الحق . وفتح البلاد اطلاع النفس بالقوة النظرية على الجبروت والملكوت وترقيها إلى العالم الإلهى . والطابخ هو القوة الغضبية ، والطاعم هو القوة الجاذبة لما يحتاج إليه البدن . وإهلاك سلامان إياهم ترك النفس استعمال القوى البدنية آخر الأمر . واعتزاله الملك وتفويضه إلى غيره انقطاع تدبيره عن البدن ، وصيرورة البدن تحت تصرف شىء آخر غير النفس الناطقة .

وإلى هذه القصة — على حسب روايتها الأخيرة — أشار الشيخ ابن سينا فى الإشارات (النمط التاسع فى مقامات العارفين) حين قال : « فإذا قُرِع سمعك

فيما يقرعه ، وسُرِدَ عليك فيما تسمعه ، قصة سلامان وأبسال ، فاعلم أن سلامان مثل ضُرب لك ، وأن أبسالا مثل ضُرب لدرجتك فى العرفان إن كنت من أهله ، ثم حل الرمز إن أطقت »[1] . وإلى نفس القصة يشير كذلك ابن سينا فى رسالة القدر ، قائلا : « ... وما كل يُعصم عصمة يوسف حين رأى برهان ربه — وكانت همت به وهم بها — ولا عصمة أبسال حين نشأ عليه كنهور من حيث شب سلسلةً فأرته وجهها »[2] .

وبعد ابن سينا بنحو قرن ونصف ، ألف الفيلسوف العربى ابن طفيل (٥٠٦ — ٥٨١ هـ = ١١١٠ — ١١٨٥م) رسالة أخرى عنوان حى بن يقظان ، فى أسلوب قصصى رمزى أيضاً ، ذى طابع صوفى ، يدعو فيها إلى فلسفة الإشراق الروحى ، عن طريق التأمل . وقصة حى ابن يقظان هى التى تهمنا بخاصة فى هذا الموضع ، لصبغتها الأدبية القصصية .

وموضوع القصة يتلخص فى أن طفلا اسمه حى بن يقظان (الاسم رمزى معناه مطابق لما مر ذكره عند ابن سينا) ، نشأ فى جزيرة من جزر الهند دون خط الاستواء ، من غير أب ولا أم ، لأن تلك الجزيرة أعدل بقاع الأرض ، ولإشراق النور عليها ، فتخمرت الطينة فيها طويلا حتى صلحت لتولد الحياة . ويحكى ابن طفيل أن ذلك الطفل — على حسب رأى آخر — لم يتولد من الطينة مباشرة ؛ بل كان ابن أخت تلك الجزيرة المجاورة ، حملت به سراً من زواج مشروع برغم أخيها الملك ، فلما ولدته وضعته فى تابوت أحكمت زمه ، وأسلمته لأمواج البحر ، فحملته الأمواج إلى تلك الجزيرة المجاورة ؛ وأيا ما كان مولده فقد ربته ظبية حنت

---

(١) رسائل ابن سينا ، الجزء الثانى ، مع ترجمة فرنسية ، ليدن ١٨٩١ ، ص ١٠ — ١١ .

(٢) ابن سينا ، رسالة القدر ، ليدن ١٨٩٩ ص ٥ — ٦ — والكنهور : السحاب المتراكم .

عليه ، لأنها حسبته رضيعها المفقود . وكبر الطفل . وكان ذا موهبة فذة . فلحظ وفكر . فاهتدى إلى أفكار كثيرة طبيعية ، أو تمت بصلة إلى ما وراء الطبيعة ثم اهتدى كذلك إلى ما اهتدى إليه الفلاسفة الإشراقيون ، من الفناء فى الله عن طريق الوجد والهيام فى معناهما الصوفى . وحاول بهذا الوجد أن يرحل من هذا العالم ، فى حين أتى إلى نفس الجزيرة متصوف آخر يقال له : « أبسال » ، كان فى جزيرة أخرى يعبد الله على دين أهلها السماوى . وأراد أن يعتزل الناس فى الجزيرة التى فيها حى بن يقظان ، وأن يعبد الله فيها على طريقة الصوفية ، معتقداً أن الجزيرة خالية من السكان . وسرعان ما التقى بحى بن يقظان ، فتعارفا . وعلمه « أبسال » اللغة ، ولم يكن من قبل يعرف عنها شيئاً ، ثم الشرائع السماوية . ثم قاده إلى الجزيرة المجاورة التى كان قد أتى منها . وهناك حاولا أن يهديا أهلها إلى الحقائق الكبرى التى تتجاوز حدود الشريعة دون أن تضارها ؛ وأن يبينا لهم أن الجزاءات المادية فى الكتب السماوية ليست سوى رموز ، وأن الحب يقود إلى القربى من الله والفناء فيه . ولم يفلحا فى دعوتهما . فاقتنعا أن هذه الحقائق التى اهتديا إليها بالفطرة والعاطفة لا سبيل لها إلى قلوب العامة ، وأدركا حكمة الشريعة فى مسايرتها عقول العامة على قدر ما يتيسر لهم فهمه . وحينئذ نصحا إلى هؤلاء العامة بالثبوت على دين الآباء . ثم رجعا إلى جزير حى بن ظان ، ليتعبدا ، على طريقتهما ، حتى الرحيل من دار الشر والبؤس .

وفى قصة « حى بن يقظان » جوانب نضج قصصى كثيرة ، فى الشرح والتبرير والإقناع بالأحداث ؛ على الرغم من أن القالب القصصى فيها ليس سوى تعلة لذكر الآراء الفلسفية الكثيرة . ولهذا عدها بعض نقاد أوربا خير قصة فى العصور الوسطى جميعاً[١] .

(١) انظر : A. G. Palencia, *op. cit.*, pp. 347-348.

ويعترف ابن طفيل فى مقدمة قصته أنه تأثر بقصة ابن سينا[1] . على أنه فى الحقيقة لم يأخذ عنه سوى الاسم ، والطابع الفلسفى العام . ولكن فلسفته الإشراقية ، وطابعه القصصى المشرق ، تبين فيهما أصالته ، وقصته فريدة فى الأدب العربى القديم ، على الرغم من طابعها التجريدى

وبعده جاء السهروردى (شهاب الدين يحيى حبش ، المعروف بالمقتول) الذى كان يؤلف بالعربية والفارسية ، وقد قتل عام ٥٧٨ (١١٨٣ م) وقد ألف قصة عنوانها : الغريبة الغربية ؛ يقول فى مقدمتها : « لما رأيت قصة حى بن يقظان [لابن طفيل] ، فصادفتها — مع ما فيها من عجائب الكلمات الروحانية والإشارات العميقة — معترية [= عارية] من تلويحات تشير إلى الطور الأعظ ... أردت أن أذكر طوراً فى قصة سميتها أنا قصة الغريبة الغربية ... »

والقصة حكاية رحلة رمزية أقرب إلى قصة ابن سينا فى روحها . فيها يسافر مع أخيه عاصم رمز العقل الذى يعصم من يتبعه من ضلال الحواس] . فيقعان فى القرية الظالم أهلها [رمز للدنيا ، والرحلة رمز لهبوط الروح من الأعلى إلى هذا العالم] . ويحيط الظالمون به هو وصاحبه ، فيحبس فى قاع بئر مظلم [الغرائز والحواس] . ويأتيهما الهدهد برسالة من أبيهما [= الشريعة] ، يركبان بها سفينة النجاة ، ويتركان الآخرين من الضالين ، موعدهم الصبح فى إيقاع العذاب بهم [إشارة قرآنية] — ثم يغرقان السفينة مخافة ملك يأخذ كل سفينة غصباً [إشارة إلى الهداية بالفلسفة الإشراقية كنظيرتها فى قصة حى بن يقظان لابن طفيل] . ويمران بعد ذلك بمدينة يأجوج ، ويهديهما الحوت [النفس الخيرة] إلى بحر الحقيقة ، ثم يصعدان إلى أبيهما ويتخلصان من الدنيا . وفى الحضرة

---

(١) انظر النص المنشور فى : أحمد أمين : حى ابن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٢ ، ص ١٣٥ .

العلية ، يبكى مما لقى من ظلم فى قيروان [= فى الدنيا] ، ولـكنه يخبر أنه راجع إليها مرة ثانية ، فيزعج و يتوسل . فيخبر بأنه سيعود حتما إلى قيروان ، ولـكنه سيصعد مرة ثانية فى يسر ، وفى عاقبة الأمر سيتخلص نهائياً و يبقى بجوار الله . وفى هذا رمز لمذهب التناسخ الذى كان المؤلف يقول به(١) .

وقد أصبحت شخصية «أبسال» وشخصية « سلامان »من النماذج الفلسفية الصوفية فى الأدب الفارسى بتأثير ابن سينا وابن طفيل . فلعبد الرحمن جامى المتوفى عام ١٩٤٢م قصة شعرية فارسية عنوانها سلامان وأبسال . وفيها أن « سلامان » ابن ملك اليونان ، لم يتولد عن امرأة ؛ ولـكن بجهد عالم ساحر . و يقع سلامان فى حب واله لمرضعته أبسال . و يهرب معها إلى جزيرة . وحين يكتشفان ، يهربان إلى أرض مهجورة ، و يجمعان حطباً يشعلان فيه النار ليحترقا بها . وفى حين تحترق أبسال بالنار ، ينجو سلامان ، و يقاد إلى القصر ، بعد أن يشفى من حبه ، و يتوج على عرش آبائه ، وسلامان هنا رمز الروح ، وأبسال رمز للجسم . و بميلادهما فى الأرض يتولد الشر . ولـكن الموت يحطم الجسم ، لتنجو الروح ، وتعود إلى السعادة السموية التى كانت فيها أبداً .

ولم يتأثر عبد الرحمن جامى بسلامان وأبسال كما كانتا عند ابن سينا ، بل بالقصة كما ترجمها حنين بن إسحاق ، وقد سبق أن لخصناها . ولـكنه تأثر بابن سينا وابن طفيل معاً من حيث الإفادة الصوفية الفلسفية من القصة ؛ و إن كان قد أفاد منها على وجه آخر ، اتضح مما ذكرناه(٢) .

---

(١) هذا مغزى القصة كما فهمناها ، ونخالف المرحوم الأستاذ أحمد أمين فى شرحه لرموزها ، وانظر لمذهب التناسخ عند السهروردى : الدكتور محمد على أبو ريان : أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردى ، القاهرة ١٩٥٩ ص ٣١٣ — ٣١٨ .

(٢) يقول نصير الدين الطوسى فى تعليقه على إشارات ابن سينا : « سمعت بعض الأفاضل بخراسان يذكر أن ابن الأعرابى أورد فى كتابه الموسوم بالنوادر قصة ذكر فيها رجلين وقعا=

هذا ما يخص موضوع حى بن يقظان وسلامان وأبسال فى الأدب الصوفى العربى والفارسى .

أما فى الآداب الأوربية فقد ترجمت رسالة « حى بن يقظان » لابن طفيل إلى العبرية عام ١٣٤١ م ؛ ثم إلى اللاتينية ؛ ترجمها إليها «بوكوك» E. Pococke عام ١٦٧١م بعنوان : « الفيلسوف المعلم نفسه » Philosophus autodidactus — ومن اللاتينية ترجمت القصة إلى الإنجليزية ؛ ترجمها « جورج كيث » George Keith من جماعة « الكويكر » لتكون مرجعاً لهم فى شعائرهم[1] .

هذا من جهة الترجمة ؛ أما من جهة التأثير ، فإن قصة « حى بن يقظان » قد أثرت أولا فى الكاتب الأسبانى « بلتاسار جراثيان » Baltasar Gracian (١٦٠١—١٦٥٨) فى قصته التى عنوانها : « النقادة » Criticon — ظهر الجزء الأول منها عام ١٦٥١ ، والجزء الثانى عام ١٦٥٣ ، والجزء الثالث عام ١٦٥٧ م — والقصة بهذا مقسمة إلى ثلاثة أجزاء : عنوان الجزء الأول منها : « فى ربيع الطفولة»[٢] ، وعنوان الجزء الثانى « فى خريف عهد الرجولة»[٣] ، وعنوان ثالث : « فى شتاء الشيخوخة[٤] » . وهى نقد للعادات والتقاليد فى عصر المؤلف .

= فى أسر قوم أحدهما مشهور بالخير اسمه سلامان ، والآخر مشهور بالشر اسمه أبسال من قبيلة جر ، فنـ سلامان لشهرته بالسلامة ، وأنقذ من الأسر . وأبسال الجرهمى لشهرته بالشر أسر حتى هلك . وصار منهما فى العرب مثل يذكر فيه خلاص سلامان وهلاك أبسال صاحبه ... ولم تتفق لى مطالعة هذه القصة من الكتاب المذكور... لكنها دالة على وقوع هاتين اللفظتين فى نوادر حكايات العرب » انظر : ابن سينا : تسع رسائل ، الطبعة السابقة الذكر ، ١٧٠ .

(١ A. G. Palencia, *op. cit.*, pp. 236-237

(٢) En la Primavera de la Niñez.

En el otoño de la varonil edad.

(٤) En el invierno de la vejez.

وفى الجزء الأول من القصة ينجو « كريتيلو » Critilo من الغرق ، فتلقى به الأمواج على شواطىء جزيرة « سانتا إلينا » . وهو فيلسوف ذكى . ويلتقى فى الجزيرة بالفتى «أندرينيو» Andrenio الذى كان يحيا فى الجزيرة على الحالة الطبيعية ، يسكن فى كهف ولا يعرف أصله ولا أبويه . ولا علم له باللغة . فيعلمه « كريتيلو » إياها . ويتوجهان معاً إلى أسبانيا . ويعنى « كريتيلو » بتحذير الفتى « أندرينيو » من الناس . وفى طريق الحياة يسير هذا الفتى بغرائزه ؛ على حين يحيا « كريتيلو » على هدى العقل . ويرتادان معاً بعض أماكن ترمز إلى اختلاف اتجاههما فى الحياة . ففى مدريد ؛ يقع « أندرينيو » فريسة غواية «فالسيرينا» Falsirena — وتلك مناسبة لأحكام قاسية يصدرها « كريتيلو » فى خبث النساء . ويضيق « أندرينيو » بالملوك وحاشيتهم فى مدريد ؛ لأنها تتنافى والطبيعة . ثم يخرجان معاً من بلاط مدريد ، بلد الشباب .

وفى الجزء الثانى من القصة يزوران أماكن كثيرة يتخذها « كريتيلو » فرصة لتصوير عصره من نواح رمزية متعددة ، فيعرب عن رأيه فى الصداقة الحق بمناسبة زيارة مكتبة دعيا لرؤيتها على قمة جبل . وفى فرنسا يلتقيان بآلهة الفنون والآداب ، فيثير « كريتيلو » مسألة الآداب والفنون فى أسبانيا ؛ ويحكم على مؤلفيها .. ثم يزوران مصنع القيم ؛ وبلاط الشرف ؛ وإلهة الشهرة ؛ ثم بيت المجانين ؛ حيث يجد المؤلف فرصاً كثيرة للتعبير عن مختلف الصور الإنسانية .

وفى الجزء الثالث : « شتاء الشيوخة » يصلان إلى « روما » — ومن أهم الأحداث لهما فيها أنهما يعيشان فى قصر المغامرات ، حيث يصير « أندرينيو » نفسه شخصاً لا تمكن رؤيته ، مثل أكثر سكان ذلك القصر ؛ ويظل كذلك حتى يقع عليه ضوء جلاء الحقيقة . ثم يشهدان فى روما جلسة من جلسات الأكاديمية . ثم من فوق قمة من القمم يتأملان عجلة الزمن الرهيبة ، وسرعة فساد

الحياة . ثم الموت . و ينتقلان — على الأثر — إلى جزيرة الخلود ، حيث يستطيعان أن يسلكا الطريق إلى عالم الفضيلة والقيمة الحق [1] .

والفصول الأولى من القصة السابقة تتشابه مع قصة « حى بن يقظان » . وعلى الرغم من أننا لا نعرف الطريق الذى تأثر به « بلتاسار جراثيان » بقصة حى ابن يقظان ، وعلى الرغم من أن هذه القصة العربية لم تظهر فى اللغات الأوربية إلا عام ١٦٧١ م فى ترجمتها اللاتينية السابقة الذكر [2] ؛ فإننا لا نستطيع أن نرجع التشابه بين القصتين إلى مجرد الصدفة . فمن المحتمل أن يكون « بلتاسار جراثيان » قد اطلع على القصة العربية قبل ترجمتها إلى اللاتينية . و يرى المستشرق الأسبانى : « جارثيا جومس » E. Garcia Gomez أن قصة عربية مخطوطة فى الأسكوريال ، كانت قد صارت شعبية فى عهد المؤلف ، وهى أساس قصة « ابن طفيل » وقصة « بلتاسار جراثيان » فى وقت معاً [3] . وهذه المخطوطة عنوانها : « قصة ذى القرنين وحكاية الصنم والملك وابنته » . وفى المخطوطة قصص كثيرة عن الإسكندر . تقص واحدة منها كيف وصل الإسكندر إلى جزيرة تسمى إرين ، فوجد فيها تمثالا عظيما عليه كتابة فيها قصة حياة صاحب التمثال . وقد كان ابن ابنة ملك ، وألقت به فى اليم ، فحملته الأمواج إلى جزيرة نائية غير معمورة ، فربته صبية ، ونما فى رعايتها ، وجعل يتفكر و يتدبر [ولكن لم يصل إلى حكمة أو تصوف] . ثم يقبل إلى تلك الجزيرة رجل يلقن هذا الرجل الوحيد فى الجزيرة

---

(١) انظر ما عدا نص القصة هذا المرجع :
Juan Hurtado y J. De la Serna y A. G. Palencia: *Historia de la Literatura Española,* Madrid, 1949, pp. 686-687.

(٢) ص ٢٢٩ من هذا الكتاب .

(٣) لقصة بلتاسار جراثيان مصادر أخرى أثرت فيها ؛ منها قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر (ص ٢١٥ من هذا الكتاب) ومنها قصص تشخيص الفضائل والرذائل ، أى تصويرها بصورة الناس (انظر المرجع الأسبانى السابق ص ٦٨٧ — ٦٨٨) .

معارف كثيرة لم يكن هو قد وصل إليها [هذه المعارف يصل إليها حى بن يقظان بنفسه] . وهذا الرجل الذى أتى إلى الجزيرة هو أبوه ، وهو الوزير الذى تعلقت به أمه وحملت منه . وقد غضب عليه الملك ونفاه إلى الجزيرة . ثم يمر بالجزيرة مركب يحمل الابن والأب — دون أن يعرف أحدهما حقيقة الآخر — إلى الجزيرة المعمورة . ويستبعد « جارثيا جومس » أن تكون هذه القصة صدى لقصة حى بن يقظان ، ولكنه لا يقطع برأى حاسم ، ونرى أن شبه قصة « جراثيان بلتاسار » بقصة ابن طفيل لا ينحصر فى القالب القصصى العام ، ولكن يبدو فى الطابع الرمزى واضحاً كذلك . فهذه الرمزية هى جوهر قصة ابن طفيل . وليس فى قصة الصنم المعبود شىء منها ؛ على أنه ليس لدينا دليل قاطع على سبق قصة الصنم والملك وابنته لقصة ابن طفيل تاريخياً .

وحين عرفت قصة « حى بن يقظان » فى أوربا ، لقيت حظاً رائعاً لدى فلاسفتها ، وخصوصاً فى القرن الثامن عشر ، ثم التاسع عشر . ذلك أن القرن الثامن عشر الأوربى كان يعتقد فى مقدرة الإنسان الفطرى على الاهتداء إلى الفضائل ، وإلى الأسس السامية التى تفضل الشرائع الإنسانية . وقد راجت الدعوة نفسها لدى الرومانتيكيين فى القرن التاسع عشر (١) ، ورأى هؤلاء وأولئك فى قصة « حى بن يقظان » ما يشد أزر دعوتهم ، إذ اهتدى « حى » فيها إلى ما يتجاوز الشريعة . ومن الواضح أن رأى هؤلاء فى تأويلهم لقصة ابن طفيل لا سند له من حقيقة القصة نفسها ؛ ولكنه كان جوهر دعوتهم (٢) . وإذن كان تأثير قصة ابن طفيل فى الآداب الأوربية تأثيراً كبيراً متنوع الدلالة (٣) .

---

(١) انظر كتابى : الرومانتيكية ص ١٢ — ١٣ .

(٢) انظر : Laffont-Bompiani, *op. cit.*, II, p. 511.

(٣) هذا ؛ ولا نعتقد أن لقصة حى بن يقظان تأثيراً فى قصة « روبنسون كروزو »
The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoë of Yorke, Mariner.

وقد ترجمت قصة ابن طفيل إلى الفرنسية ، ترجمها ليون جوتييه عام ١٩٣٦ وقدم لها بدراسة عميقة طويلة ؛ كما ترجمها ج . كوزمين، إلى الروسية ، ونشرها فى بطرسبرج سنة ١٩٢٠ .



تلك أشهر القصص فى الأدب العربى قبل العصر الحديث [1] . والذى لا مجال لأدنى شك فيه أن القصة العربية لم ينظر إليها — قبل العصر الحديث — على أنها جنس أدبى له قواعد ، أو له رسالة فنية أو إنسانية . ولا شك كذلك أن جنس القصة لم يلق أية عناية من نقاد العرب قبل العصر الحديث . لأن هؤلاء النقاد لم يعنوا بنقد الأدب الموضوعى ، ولم ينظروا نظرات ذات قيمـة فيما يخص وحدة العمل الأدبى غنائياً كان أم غير غنائى . ذلك أن نقدهم كان نقداً لجزئيات العمل الأدبى فى الأعم الأغلب من حالاته .

= التى ظهرت بهذا العنوان عام ١٧١٩ للكاتب الإنجليزى «دانيل ديفو» Daniel Defoe لأن للقصة المذكورة أصلا تاريخياً هو بقاء البحار الإنجليزى سيلكيرك Selkirk أربع سنين فى جزيرة « شيلى » ثم نجاته منها على يد بحار إنجليزى آخر ، بعد أن كان قد أصبح متوحـد فى عاداته وخلقه . وقد نشر البحار الإنجليزى الآخر « روجيرس » Rogers قصة « سيلكيرك » الحقيقية عام ١٧٠٩ م . وبها تأثر « دانيل ديفو » . ثم إن الشبه ظاهرى ضئيل بين قصة « روبنسون » و « حى بن يقظان » .

(١) ونشير هنا إلى « سيرة عنترة » ، وهى من قصص الملاحم الشعبية العربية التى يرجع تاريخ تأليفها إلى القرن الثانى عشر الميلادى . وهى حكاية «عنترة» ، وكيف تغلب على ضعة مولده من جهة أمه بالفروسة ثم بالحب ، ثم كيف كان بعد ذلك ضحية الغدر . ولشبه هذه الآراء بقضايا الرومانتيكيين راجت هذه القصة عندهم؛ وترجمت أنواعاً من الترجمات كثيرة ، من أشهرها ترجمة « لامارتين » Lamartine . انظر : Laffont-Bompiani, IV, p. 413.

الأسباب السابقة ، ولأسباب غيرها ليس هنا مجال تفصيلها[1] ، لم تدخل القصص عندنا فى مجال الأدب الحق قبل العصر الحديث . ولم نتجه إلى هذا الاتجاه إلا بفضل تأثرنا بالآداب الغربية .

وفى هذا التأثر سرنا فى أطوار متعاقبة ، لا مجال هنا إلا لبيان اتجاهاتها العامة :

وقد بدأنا هذه الأطوار متأثرين — فى وقت معاً — بالقصص الغربية وبالمأثور من قصص أدبنا القديم . وأوضح مثل للتأثر بفن المقامة العربية إلى جانب التأثر بالآداب الغربية هوقصة «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحى . وفيها نجد البطل ، والراوى عنه ، وسرد المخاطرات المتلاحقة التى لا يربط بينها سوى شخصية البطل ، مع العناية البالغة بالأسلوب . وتلك وجوه تأثره بالمقامة . ولكن التأثير الغربى واضح فى تنويع المناظر ، وفى نوع المغامرات ، وفى التحليل النفسى للشخصيات فى صراعها مع الأحداث ، ثم دلالة ذلك كله على جوانب النقد الاجتماعى لعهد جديد تتصارع فيه القيم التقليدية مع الوعى الاجتماعى الوليد . وينتهى الكاتب إلى وجوب الإبقاء على الصالح من القديم ثم اقتباس المفيد من نظم الغرب . ولا شك أن الكاتب متأثر فى نواحيه الفنية والاجتماعية بالثقافة الغربية ، وبما أثرت فى آراء المصلحين من معاصريه[2] .

وفى قصة « لادياس » لأحمد شوقى ، تظهر عناية المؤلف بالتعبير ، ثم

---

(١) انظر ص ٦٢ — ٦٣ من هذا الكتاب ، وانظر كتابى المدخل إلى النقد الأدبى الحديث الطبعة الثانية ، الفصل الثانى من الباب الثالث ، عند حديثنا عن تطور مفهوم القصة فى العالم وعند العرب .

(٢) ومن أمثلة التأثر بالمقامة وبالثقافة الغربية معاً : « ليالى سطيح » لحافظ إبراهيم ؛ و « شيطان بنتاءور » لأحمد شوقى .

اعتماده — فى تطوير الحوادث تطويراً خارجياً — على عنصر الزمن . وفى هذه النواحى يظهر تأثره بالمقامة و بألف ليلة وليلة . ولكنه متأثر كذلك بقصص الفروسة كما كانت فى القصص الغربية[1] ، ذلك أن الأمير « حماس » المصرى يتزوج من الأميرة اليونانية : « لادياس » ، و يفقد الأمير عرشه الفرعونى ، وتختطف الأميرة ؛ ولكن البطل يذلل العقبات جميعاً ، فيستعيد عرشه ، و يتزوج آخر الأمر بالأميرة .

وفى الطور الثانى من أطوار الأدب القصصى فى عصرنا الحديث ، أخذنا — فى أواخر القرن التاسع عشر ، ثم فى القرن العشرين — نتخلص قليلا قليلا من الاعتماد على التراث العربى القديم . و بدأ الوعى الفنى يتلمس جنس القصة من مواردها الناضجة فى الآداب الأخرى .

وقد بدأ هذا الطور بتعريب موضوعات القصص الغربية ، مع التحوير فيها كى تطابق الميول الشعبية ، ولتساير وعى الجمهور آنذاك . فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد ، مستهدياً الأصل الأجنبى فى مجموعه ، مستبيحاً لنفسه تغيير ما يشاء ، على نحو ما رأينا فى المسرحيات[2] . وعلى الرغم من تشويه القيم الفنية للأصل الأجنبى ، فإن هذه القصص لقيت رواجاً لدى المعاصرين لها[3] . وخير من نحوا هذا المنحى مصطفى لطفى المنفلوطى المتوفى عام ١٩٢٤ م ، وقد ترجم قصة

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٠٧ — ٢١١ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٧٦ — ١٧٧ .

(٣) من أوائل من سلكوا هذا المسلك فى القصص العربى رفاعة رافع فى ترجمة « مغامرات تلياك » للكاتب الفرنسى « فنلون » [انظر ص ١٥٨ من هذا الكتاب] ، وقد سماها رفاعة رافع : « وقائع الأفلاك فى حوادث تلياك » . ومثال ذلك أيضاً ترجمة قصة « پول وفرجينى » للكاتب الفرنسى : « برناردين سان پيير » ترجمها محمد عثمان جلال بعنوان : « الأمانى والمنة فى حديث قبول وورد جنة » .

« بول وڤرچينى » باسم « الفضيلة » ، وغير مسرحية « سيرانو دى برچراك » للشاعر الفرنسى « إدمون روستان » إلى قصة ، بعنوان : « الشاعر » ؛ وهكذا سار فى قصصه الطويلة والقصيرة ، يقتبس الموضوع من الأصل الأجنبى فحسب ، ثم يسمو بالتعبير اللغوى ؛ ولكنه تعبير متخلف عن الوعى الفنى فى جنس القصة . وبهذا نال هذه القصص تشويه صارت به دون الأصل ، وإن كانت قد لقيت رواجاً لدى من يولعون بفخامة العبارة فحسب . وقد سار على طريقته الشاعر « حافظ إبراهيم » فى ترجمته قصة « البائسين » لفكتور هوجو ، فنقص فيها وحور ما شاء .

ثم نضج الوعى الفنى ، ونهض الجمهور ثقافياً ، فتطلب الترجمة الصحيحة . وكانت الترجمة القصصية فى أكثرها من الآداب الغربيــة ، ثم من الأدب الروسى .

أما القصص العربيــة الأصيلة فى عصرنا فقد أخذت تستقل عن القصص الغربية فى موضوعها . وبدأت تعالج مشكلات بيئتنا وعصرنا ، أو تشيد بماضينا القومى والوطنى ؛ وإن كانت — مع ذلك — متأثرة فى نواحيها الفنية بالآداب الكبرى والتيارات الفنية العالمية .

والذى ننبه إليه هنا أننا تأثرنا أولا بالرومانتيكية فى منهج قصصها التاريخى ؛ وفى وصف النواحى العاطفية الذاتية ؛ ثم فى الإشادة بالماضى القومى أو الوطنى هرباً من الحاضر ، ورغبة فى تغييره إلى مستقبل خير ، عن طريق الإصلاح لا الثورة . فلم نتأثر بالرومانتيكية فى دعوتها الاجتماعية الثائرة[١] ؛ إذ لم تكن الظروف — بعدُ — مهيأة لتلك الثورة .

ومن أمثلة التأثر الرومانتيكى بما ذكرنا من اتجاهات نذكر القصص التاريخية

(١) لفهم هذه الدعوة انظر كتابى : الرومانتيكية ، الفصل الأول من الباب الثالث .

التى ألفها « جورجى زيدان » (١٨٦١ — ١٩١٤ م) فهو يقفو فى منهجها الفنى أثر « ولتر سكوت » أب القصة التاريخية الرومانتيكية فى أوروبا[١] ؛ ولكنه لا تظهر فى قصصه نزعة الإشادة بالماضى العربى القومى على نحو ما كان يفعل الرومانتيكيون .

وقد كان جورجي زيدان يقرأ ولتر سكوت قراءة واعية ، كما يؤخذ من مؤلفاته فى تاريخ الأدب والنقد[٢] .

ويمثل النزعة القومية العاطفية والوطنية الأستاذ « محمد فريد أبو حديد » فى بعض قصصه ، مثل قصة « زنوبيا » ، وقصة « المهلهل » وقصة « سنوحى » .

وأخيراً أخذنا — فى قصصنا العربية الحديثة — نتأثر بالاتجاهات الواقعية والفلسفية للقصص العالمية . وحسبنا هنا أن نمثل بقصة « أنا الشعب » للأستاذ « محمد فريد أبى حديد » ؛ وقصة « عودة الروح » للأستاذ « توفيق الحكيم » ، ثم قصة «الأرض» للأستاذ « عبد الرحمن الشرقاوى » ؛ على اختلاف اتجاهات هذه القصص وتفاوت قيمها الفنية .

وقد اتخذ الأستاذ «نجيب محفوظ » شخصيات بعض قصصه نماذج لطبقات وأجيال مصرية متعاقبة ، كقصة « خان الخليلى » و « زقاق المدق » ثم « بين القصرين » . وهو متأثر فى نزعته تلك بكتاب أوروبا . وأول من نحا هذا المنحى — فى التأريخ فى قصصه لنماذج طبقات وأجيال متعاقبة — هو الكاتب القصصى الفرنسى « بلزاك » (١٧٩٩ — ١٨٥٠ م) فى مجموعة قصصه التى أطلق عليها : « الملهاة الإنسانية» La Comédie Humaine ؛ وبعده « إميل زولا» (١٨٤٠ — ١٩٠٢ م) الذى أرخ — فى عشرين قصة — لأفراد متعاقبين من أسرة

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢١٦ — ٢١٨ .

(٢) انظر مثلا : جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية جـ ٤ طبعة القاهرة ١٩٣٧ ص ٢١٣ — ٢١٤ .

خيالية سماها : « روجون ما كار » Rougon Macquart وقد تبعهما فى هذا المنهج الـكاتب الفرنسى الآخر « چول رومان » Jules Romains (١٨٦٨ — ١٩٤٣م) الذى أرخ فى قصصه للحياة الباريسية والفرنسية ثم الأوروبية ، مثل مجموعة قصصه التى عنوانها : «يوحنا كريستوف» ، وقد نشرها من عام ١٩٠٤ إلى عام ١٩١٢ ، ثم جمعها بعد ذلك فى عشرة أجزاء ؛ ثم قصصه التى عنوانها : «ذوو الإرادة الخيرة» les hommes de bonne volonté ؛ وقد بدأ يصدرها منذ عام ١٩٣٢م فى سبع وعشرين مجلداً . وقد أثر الاتجاه الفرنسى السابق فى القاصين من الإنجليز الذين تأثر بهم الأستاذ « نجيب محفوظ » . ومن هؤلاء القصصى الإنجليزى « أرنولد بنيت » Arnold Bennet (١٨٦٧ — ١٩٣١ م) فى قصصه التى عنوانها : «المدن الخمسة» Tales of five Townes ؛ وقد أصدرها عام ١٩٠٥ ؛ وكذا سلسلة قصصه الثلاث المسماة : Clayhange (١٩١٠ — ١٩١٦) ؛ ثم الـكاتب الإنجليزى الآخر : «جالسورثى» Galsuorthy (١٨٦٧ — ١٩٣٣) ، مثلا فى سلسلة قصصه التى بدأت تظهر منذ عام ١٩٢٤ م ؛ وكان عنوانها : « الملهاة الحديثة » A Modern Comedy وهو عنوان يذكرنا بعنوان قصص « بلزاك » السابقة الذكر ؛ على أن قصص « الملهاة الحديثة » تابعة لسلسلة قصص الـكاتب نفسه التى عنوانها : « تاريخ بطولة أسرة فورسايت » The Forsyte Saga التى بدأ ظهورها منذ عام ١٩٠٦ ، وفيها يؤرخ لأسرة برجوازية إنجليزية ، ويحكى من خلالها تاريخ انجلترا منذ العصر الفكتورى إلى عهده — وعلى من يبحث بحثاً مقارناً كيف تأثر الأستاذ نجيب محفوظ فى بعض قصصه بهذا الاتجاه العام ، أن يتتبع خيوط هذا الاتجاه التى ألمحنا إليها فى القصص الأوربى[١] .

---

(١) انظر كذلك كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، الباب الثالث ، الفصل الثانى ، عند حديثنا عن الحـكاية فى القصة .

والقصة — من وجهة النظر المقارنة كما أوجزنا فيها القول — أهم جنس أدبى نثرى . وقد عرضنا لمفهومها وتطور هذا المفهوم ، ونقط التلاقى التاريخية فيها بين أدبنا والآداب العالمية . وبقى لنا من أجناس الأدب النثرية التى نعالجها على هذا النحو : التاريخ ، ثم الحوار والمناظرة .

٢ — ومفهوم التاريخ فى العصر الحديث هو بعث الحضارات والمدنيات فى عصورها ، بخصائصها الإنسانية ، وبما بذلت فيها الشعوب من جهد ؛ لا بوصفها فترات منقطعة الصلة بالحاضر ، بل بوصفها لحظة من الامتداد الزمنى المتصل الذى تشترك — فى العمل على امتداده وتنوعه — جهود الشعوب المختلفة ؛ ولكنه يتخذ طابعاً خاصاً بكل عصر وكل أمة ، نتيجة الهضم والتمثيل للماضى الإنسانى الحضارى ، ونتيجة إدراك كل شعب أو أمة الموقف الإنسانى إدراكاً يتوقف عليه تخلف الأمة أو تقدمها ، وقد يترتب على هذا الإدراك تقدم الإنسانية جمعاء .

وفى هذا المفهوم الحديث للتاريخ ، يبعث المؤرخ الفترات التى يؤرخ لها ، ويضفى عليها ما كان لها من حياة ، بوصفها مجالات لمشروعات إنسانية ؛ بها تصير كل فترة بمثابة « بنية » حية فى عداد العصور المتعاقبة . ويبعث المؤرخ ماضى الإنسانية كما هو ، ولكنه يجعلنا ننظر إليه فى ضوء عصرنا . ولهذا يعرض المؤرخ علينا الفترات التاريخية بحيث نصدر نحن أحكاماً على حقائقها وعلى ما لها من قيم فى وقت معاً . وفى هذا العرض الحى يتجلى قانون الصيرورة الدائم الأثر فى تقدم الإنسانية ، إلى جانب ما استلزمه من جهد تكشف عنه مقومات الإنسان فى كل عصر . والفرق بين التاريخ الطبيعى للأشياء وبين التاريخ الإنسانى ، هو وجود الإنسان . فالوجود الإنسانى خاصته اتخاذ موقف يسفر عن مشروع ، وما المشروع إلا صورة المستقبل الذى يتجاوز به المرء دائماً نفسه(١) .

(١) انظر :
E. Bréhier: *Transformation de la Philosophie Française*, pp. 149-156

ويعتمد المؤرخ الحديث على الحقائق والوثائق والآثار وما إليها، بعد أن ينقدها، وينفذ إلى صميم معناها، ويميز صحيحها من زائفها، وهذه ناحية علمية محضة، ولكنها ليست سوى مادة عمله.

وعليه — بعد ذلك — أن يصل ما بين هذه الحقائق بعد تمحيصها. «ففي وسط مجموعة من الحقائق والنتائج، عليه أن يوضح الأسباب الغامضة، والعوامل الموجهة فيما لها من علاقات إنسانية. ولا مرجع له فى ذلك إلى سوى ما يلحظ هو من العواطف والصفات أو النقائص الإنسانية ذاتها». وفى هذا الجانب يحتاج المؤرخ الحديث إلى نوع من «الحدس» الفنى، به يرتبط التاريخ بالفن. فيستوعب المؤلف حقائق عصره بحيث يراه من جميع جهاته، ويراجعه حتى تتضح له وجهة نظره فيه، ثم يرتب أحداثه على حسب وجهة نظره، لتتجلى من وراء ترتيبه وعرضه الصور المعبرة الحية. ولا يبلغ هذا التصوير ذروته فى القوة إلا إذا اتبع المؤلف ترتيب الحقائق ترتيباً عضوياً[١]، لا مجرد الترتيب الزمنى أو الجغرافى، أو الموضوعى مثلا. وعرض الحقائق التصويرى المعبر — على هذا النحو العضوى — ذو أهمية فى العلوم الإنسانية كلها، على حد تعبير «تين» Taine فى أن العلم يكمل بالفن «كما يكمل النبات بالزهر[٢]»؛ ولكن هذه النواحى الفنية هى من أسس التاريخ فى معناه الحديث[٣].

وإذن للتاريخ — فى مفهومه الحديث — نواح علمية لبعث الحضارات وللكشف عن جهود الشعب فيها بالاعتماد على المصادر بعد تمحيصها؛ ونواح فنية فى ملء فجوات هذه المصادر بما يكسبها الحيوية وقوة التصوير؛ ثم فى عرضها عرضاً

---

(١) انظر: J. Suberville: *Théorie de l'art...*, p. 413.

(٢) المرجع السابق ص ٤١٩.

(٣) المرجع السابق ص ٤١٨ — ٤١٩.

فنياً للكشف عن الموقف الإنسانى فى الفترة التاريخية المعينة ، مع بيان رأى المؤلف فيها ، بوصفها حلقة من جهود الإنسانية المتتابعة الدائبة فى بحثها عن الكمال .

وفى التواريخ الأوربية القديمة ، لم يكن للتاريخ المفهوم السابق ، لا من الناحية العلمية ولا من الناحية الفنية . فقد كانت الحقائق تختلط بالأوهام والأساطير . ثم كان هم أكثر المؤرخين هو شرح سيرة الملوك أو العظماء ، لا بيان جهود الشعوب وخصائص حضارتها ومواقف معاصريها .

وفى القرن الثامن عشر الميلادى ، أخذ معنى التاريخ الحديث يتضح على يد « ڤولتير » و « فينلون » ومن نحا نحوهما من كتاب ذلك القرن .

وقد اكتمل معنى التاريخ الحديث فى القرن التاسع عشر ، بفضل الرومانتيكيين . وذلك لعنايتهم بالفرد وشئونه ، ونظرة مؤرخيهم إلى ماضى الإنسانية كأنه ماضيهم هم ، واهتمامهم بتاريخ الفكر والحضارة للشعوب ، لا بتاريخ الملوك والأرستقراطيين كما كانت عليه الحال من قبل[١] .

ولنأخذ « ميشليه » Jules Michelet (١٧٩٨—١٨٧٤ م) مثالا للمؤرخ الرومانتيكى ، فإنه يلحظ ما وراء مظاهر الرفاهية الزائفة من بؤس فى عهود الملكية المطلقة . فهو ، مثلا ، يرى فى عهود الإقطاع فى العصور الوسطى عهود اضطهاد ، حين كان الفلاحون فريسة النهب والأذى ، وكانت أعراض النساء حلا للأمراء . وبعد أن يصف فلاحاً من الفلاحين يعانى هذا البؤس ، يقول : « إن قلبى لينقبض من الهول ... يا إلهى ! أهكذا كان أبى ؟ رجل العصور الوسطى ؟ ... نعم ... هذا هو ما صنعوه بى ! وهذ ألف عام أعانيها من الآلام[٢] » . وفى عصر « لويس

---

(١) نفس المرجع ص ٤٢٠ .

(٢) انظر :
J. Michelet: *Histoire de France*, Préface de 1869, I, p. XXXI.

الرابع عشر» الذى كان يطلق عليه : العصر الذهبي، يرى «ميشليه» ما خلف المظهر مما هو من آثار الملكية المطلقة . فيتحدث عنه هكذا : (لويس الرابع عشر يئد عالماً ، إنه — مثل قصره « ڤرساى » — يطل على الغروب ... العبقريات الحقيقية فى العصر لم تكن فتية ، حتى حين نشأتها . وعلى ما كانت تبذل من جهد ، كانت تعانى مما ينوء به عصرها من عجز . الكآبة تسيطر على كل شىء ، على الآثار وعلى الأخلاق فيما كان يكتبه كبار الكتاب مثل « پاسكال » ... و «راسين» و « فينلون » . وما كان يجهر به خطيب القوم « بوسويه » من ضمان شامل لم يمنع العصر من أن يشعر بأنه قد استهلك قواه فى المسائل العتيقة[1] ...) .

وكم رسم « ميشليه » فى تاريخه من صورة مروعة مفزعة لعهود الملكيات والظلم قبل القرن التاسع عشر ، ليتبعها بأحكامه العاطفية الثائرة على طريقة الرومانتيكيين . وقد اتخذ مبدأ عاماً له أن يصور المشاعر الإنسانية للشعب ، ثم يصور من خلالها عهود الملكية المطلقة ، على نحو ما يقول هو : « لن أفهم عصور الملكية المطلقة إذا لم أمكن فى نفسى — أولا وقبل كل شىء — دعائم روح الشعب وعقيدته »[2] . ويجلو هذا المؤرخ من ثنايا الوثائق والحقائق أن التاريخ كان يتقدم دائماً إلى الأمام فى بطء ، إذا تأملنا فى قمم موجاته المطردة ، دون اعتداد بهبوط هذه الأمواج وترددها . ثم يرى أن الثورة الفرنسية كانت ثمرة هذا الصراع الإنسانى الطويل البطىء فى مراحله كلها . وهو مبدأ رومانتيكى عام كان الرومانتيكيون بمقتضاه يعتقدون فى تقدم الوعى الإنسانى لسيطرته على مصيره ، ويصورون بهذا التقدم مستقبل الإنسانية السعيد حين تتم السيطرة لهذا الوعى

---

(١) نفس المرجع ، مقدمة الجزء الخامس عشر ، ص ١٦ .

(٢) نفس المرجع السابق ، مقدمة الطبعة السابقة ، ص ٤٠ وكذا :
Pierre Lasserre: *Le Romantisme Français,* Paris 1916, pp. 395-396.

الرشيد[1] . وتلك نزعة رومانتيكية مثالية يسودها الطابع الذاتى .

وقد تلتها المدرسة الواقعية فى التاريخ ، وهى التى تشرح الحقائق فى ضوء جبرية الظواهر الاجتماعية والمادية ، كما فعل « تين » على حسب مبدئه الذى يشرحه قائلا : «اعثر على حالات البلد والإقليم والجنس والبيئة والتربية والعادات التى عاش فيها إنسان ما ، واستنتج منها ، موقتاً ، طبيعة موهبته وأعماله »[2] وهؤلاء موضوعيون فى شروحهم ، يثقون فى العلم وفى مناهجه .

على أن الاتجاه العام فى كتابة التاريخ لدى المؤرخين العالميين اليوم هو جلاء مقومات الحاضر ، ببيان وجهة التاريخ فى خلال العصور الماضية إلى أن تلتقى بالعصر الذى نعيش فيه . وهؤلاء يعتدون بالجنس الإنسانى ومشروعاته الحرة التى يتغلب بها على الظواهر المادية ، ويتحكم فى القوانين الاجتماعية ، بحيث تبين مقومات الإنسانية المعاصرة عما لديها من إمكانيات تهدف إلى تحرير الإنسان وسعادته[3] . وهذا الاتجاه المعاصر خلاصة جهود المذاهب الفلسفية والأدبية ما بين رومانتيكية ورمزية وواقعية ووجودية ، مما لا مجال هنا لتفصيله[4] .

وجنس التاريخ فى صبغته الأدبية مجال تأثير وتأثر كذلك فيما بين العربية والفارسية .

لا شك أن العرب فى جاهليتهم كانوا ولوعين بالأخبار التى تتصل بأنسابهم

---

(١) انظر المرجع السابق ص ٣٦٤ — ٣٦٥ ؛ وكذا كتابى الرومانتيكية ص ١١٠ — ١١٤ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٥٦ — ٥٨ ثم : J. Suberville, *op. cit.*, p. 472.

(٣) مرجع « إميل برييه » السابق ص ١٥٥ — ١٥٦ .

(٤) انظر : المرجع السابق ص ١٥٣ — ١٥٦ ؛ وكذا : J. Suberville, *op. cit.*, pp. 420-423. والمراجع المبينة به .

ومواطن بلائهم فى أيام اللقاء بأعدائهم ، وانتصاراتهم فى حروبهم القبلية . ونعلم جميعاً حرص العرب على الأنساب ، واتخاذها أساساً للمفاخرة ، واعتمادهم على الذاكرة فى حفظها . وكم تغنى شعراء القبائل بكرام فعال الأجداد ، وعددوا مثالب أعدائهم من القبائل الأخرى ؛ ولكن بعد ظهور الإسلام تغير طابع هذه الأخبار ووجد جنس التاريخ بخصائصه العربية :

فحين تمت الفتوحات العربية الرائعة ، وتغلب العرب على الفرس والروم ، ودخل الناس فى دين الإسلام أفواجا ، ظلت شخصية الرسول مثار الإجلال والروعة بخاصة لدى من لم يروه من المسلمين . فكانوا يتوقون إلى معرفة أخباره ، وتفاصيل حياته وأقواله . على أن هذه الأقوال والأخبار مصدر هام من مصادر التشريع الإسلامى .

وحول شخصية الرسول وجد جنس التاريخ عند العرب ، ووضحت خصائصه . ولذلك اصطبغ هذا الجنس الأدبى صبغة دينية . فقد بذل رواة الأحاديث جهودهم فى ضمان صحة الأحاديث التى يروونها عن الرسول . ولكى يتم لهم توكيد الرواية تطلبوا أن تكون الحادثة مروية أولا عن شاهد عيان ثقة ، روى بدوره عن رواة آخرين من الثقات ، حتى تنتهى سلسلة الرواية إلى الراوى المعاصر للحادثة . وقد ظن العرب — وهم الذين لم يعتمدوا على الكتابة فى جاهليتهم — أن هذه الطريقة من الرواية الشفوية أقوى ضماناً لصحة الرواية من الكتابة ؛ بل كانوا ، فى البدء ، يتحرزون من الاعتماد على الكتابة .

ويضيف مؤرخو العرب إلى ذلك حرصهم على إيراد الحادثة الواحدة بأسانيد مختلفة ، كل سند منها ينتهى إلى شاهد رأى بنفسه الحادثة أو عاصرها . وهم يرون فى إيراد مختلف الروايات على هذا النحو ضماناً آخر لصحة ما يروون .

وقد انتقل هذا الطابع الدينى للتاريخ من رواية الأخبار إلى رواية الأدب والأشعار ؛ كما فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى (٢٨٤ — ٣٥٦ هـ) ؛ وكما فى كتاب الأمالى لأبى على القالى (٢٨٨ — ٣٥٦ هـ) .

وقد يكون فى رواية التاريخ على هذه الطريقة نوع من الاستقصاء لما ورد فى المسألة الواحدة . ولكن هذه الطريقة خالية من النقد ، يجمع المؤرخ فيها الروايات المتضاربة على حسب سلسلة الرواة ، تاركا لسواه مهمة تمحيصها ونقدها . فهذه الطريقة تجميع لمواد التاريخ ، ولها قيمة علمية كبيرة ؛ ولكنها ليست التاريخ المنتظم الحلقات .

ومنذ القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) ترجمت إلى العربية كتب كثيرة من التاريخ الإيرانى ، أثرت أيما تأثير فى جنس التاريخ الأدبى عند العرب . وكان الإيرانيون يعتمدون على الكتابة لا على الرواية الشفوية ، وكانوا ينقلون عن وثائق مدونة ، وكانت كتبهم التاريخية متتابعة القصص ، غير مقطوعة بأسانيد الرواية . وقد سار على طريقتهم كثير ممن ألفوا فى التاريخ باللغة العربية ، كالبلاذرى والمسعودى والدينورى[1] .

على أن التاريخ — عند الإيرانيين — كان يختلط بالأسمار والحكايات الخلقية وقواعد السلوك العامة[2] . ثم كان النقد التاريخى متخلفاً فى هذه الكتب ،

---

(١) لنشأة التاريخ عند العرب وخصائصه ، انظر مقالا طويلا كتبه « دى خويه » فى : De Goeje: *Encyclopedia Britannica*, ed. 1888, XXII.

(٢) كما يفهم مما يحكى عن كتب سير الملوك الإيرانيين أو كتب الشاهنامه ، وكذا ما بقى من فقرات كتب التاريخ التى كتبها ابن المقفع وفقدت [انظر الشاهنامه للفردوسى ، والجزء الأول من تاريخ الطبرى ، والجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٢٧٤ — ٢٨٤ — والبيهقى : تاريخ بيهقى طبعة طهران عام ١٣٢٢ (١٩٤٦) ص ١٥٠] .

فكانت تحكى الأساطير على أنها حقائق ، ويختلط عالم الغيب بعالم الناس . ثم كانت كتب التاريخ فى جملتها تعنى بسير الملوك ومن يلتحق بهم ، دون احتفال بأحوال الشعب ومعارفه(١) .

ومشهور بين المؤرخين والدارسين فى الاجتماع أن ابن خلدون هو أول من دعا — فى مقدمته — إلى وضع قواعد عامة للتاريخ ، وإلى الفصل بين الأساطير والمعلومات التاريخية الصحيحة . ولكننا ننبه هنا إلى أن ابن خلدون مسبوق فى بعض ما قال بمؤرخ فارسى رأى أن يقام التاريخ على قواعد إنسانية تفصل ما بينه وبين العالم الغيبى . وهذا المؤرخ هو « بيهقى » (أبو الفضل محمد بن حسين) المتوفى عام ٤٧٠ هـ (١٠٧٧ م) ، وهو يدعو إلى أن نعد التاريخ تجارب إنسانية مقياس صحتها العقول . وهذه الدعوة ، على ضآلة قيمتها الآن ، كانت لعهده ذات قيمة كبيرة(٢) .

وخير من يمثل الطريقة العربية فى كتابة التاريخ هو المؤرخ الإسلامى الإيرانى الأصل : « الطبرى » (محمد بن جرير) المتوفى عام ٣١٠ هـ (٩٢٢ — ٩٢٣ م) فى موسوعته التاريخية العظيمة الشأن . وفيها يعتمد على سلسلة الرواة ،

---

(١) ومن النادرين الذين عنوا بالتأريخ لمعارف الشعب : البيرونى (أبو ريحان محمد بن أحمد) فى كتابه : « تحقيق ما للهند من مقولة » وهو يبحث فى معارف الهند وديانتها وفلسفتها ، طبعة ليدن ١٨٨٧ .

(٢) وقد بقى لنا من مؤلفاته : « تاريخ بيهقى » ، يقول فيه مؤلفه : « على السامع ألا يتقبل شيئاً مما يرفضه العقل من الأخبار التى تقرأ عليه ... ولكن أكثر الناس من العامة يفضلون الباطل والممتنع ، مثل أخبار الشياطين والجن والغول ... وما يشبه هذه الخرافات التى ينام عليها الجهال حين تتلى عليهم فى المساء . وأما أولئك الذين يتطلبون القول الصحيح لكى يصدقوه ، فهم الذين يعدون من العلماء ، وعددهم جد قليل ؛ يتقبلون الطيب ويطرحون ما عداه . ورحم الله أبا الفتح البستى الذى قال — وما أجمل ما قال — :

إن العقول لهـا موازين بها تلقى رشاد الأمر وهى تجارب

(انظر : بيهقى : تاريخ بيهقى ، الطبعة السابقة الذكر ، ص ٦٦٦ — ٦٦٧) .

ويعدد هذه السلسلة فى الخبر الواحد ، ويجمع فى تاريخ الفرس القدماء بين الأساطير والحقائق ، ويختلط عنده العالم الغيبى بعالم الناس ، فى تلك الأساطير الملحمية .

وكان فى تأريخ الطبرى لإيران القديمة إشباع لرغبة النزعة الفارسية الناشئة بعد الفتح الإسلامى ، ثم إن فى القسم الإسلامى من تاريخه إرضاء للعقيدة الإسلامية التى تمكنت من نفوس الإيرانيين المسلمين . وهاتان الناحيتان يمثلان جانبى الشخصية الفارسية بعد الإسلام : إخلاص للتراث الإيرانى وللعقيدة الإسلامية معاً .

لهذه الأسباب ، ولأن الطبرى إيرانى الأصل ، لقى كتاب الطبرى حظاً لدى الفرس فى لغتهم بعد الفتح ، فكان أقدم نص كامل وصلت إلينا ترجمته فى اللغة الأدبية لإيران بعد الفتح ، ترجمه إليها — ترجمة حرة — الوزير السامانى « بلعمى » (أبو على محمد) فى أواخر القرن العاشر الميلادى . وقد عدل « بلعمى » من الأصل العربى فى ترجمته ، فحذف المنعنات وسلسلة الروايات ، واقتصر على رواية واحدة . وزاد على الأصل فيما يخص تاريخ إيران القديم فى العهد الملحمى الأسطورى ، وغير الأسطورة . وأضاف إلى الطبرى حكايات دينية وخلقية . ونص على أن جوهر التاريخ هو الوعظ عن طريق رواية سير الملوك والأنبياء . وهذه نزعة خلقية إيرانية الأصل فى خلط التاريخ بالحكم وحكايات الخلق والتسلية ، كما سبق أن أشرنا[1] .

ثم أولى الأدبُ العربى الأسلوب عناية كبرى فى جنس التاريخ . فحين تطور النثر العربى وأصبح فنياً ، وغلب عليه السجع ، وكثرت فيه الشواهد الشعرية ، وضرب الأمثال ، وأنواع المجاز ؛ حينذاك سرى فى المؤرخين نفس الروح . فأصبح النثر التاريخى نوعاً من الشعر المنثور ، يقصد فيه إلى نظم قلائد المدح للملوك ،

---

(١) وانظر أيضاً : قزوينى : بيست مقاله ، طهران ١٩٢٨ ، ج ٢ ص ٣ — ٤ — وكذا : بلعمى : ترجمة تاريخ طبرى ، طبعة لوكنوو ١٩٣١ (١٨٩٦م) صفحات ١ — ٢ ، ١٢٩ ، ٢٤٠ .

و إلى استخدام وجوه البيان فى شرح وقائع التاريخ . فيصرح « أبو نصر محمد ابن عبد الجبار العتبى » فى كتابه : « تاريخ يمين الدولة » بأنه سلك فى كتابه مسلك الشعراء فى سبيل تخليد مآثر « محمود الغزنوى » الذى أرخ « العتبى » له فى كتابه المذكور . وقد فرغ من تأليفه حوالى عام ٤١٢ هـ (١٠٢١ م)[1].

وكان تأثير الأدب العربى فى الأدب الفارسى عظيما فى هذه الناحية . فقد ترجم « الجرباذقانى » (أبو شرف ناصر بن ظفر بن سعد المنشى) كتاب « يمين الدولة » السابق الذكر من العربية إلى الفارسية — وقد بدأ فى هذه الترجمة عام ٤٨٢ هـ (١١٨٦ م) ، فنقل جنس التاريخ من العربية إلى الفارسية بكل خصائصه الفنية كما كانت فى كتاب « يمين الدولة » العربى . وأثرت هذه الخصائص فى جنس التاريخ . وقد بلغ هذا التكلف فى الأسلوب مداه فى جنس التاريخ على يد « وصاف » فى كتابه المشهور بتاريخ وصاف[2] ، ألفه حوالى عام ٧٢٩ هـ (١٣٢٨ م) — ولم يتبع أكثر مؤرخى الفرس هذا الأسلوب المصطنع المتكلف كما بدا عند « وصاف » ؛ ولكنه مظهر للتأثر العربى فى جنس التاريخ بلغ قمته فى التصوير الأدبى .

أما كتب التاريخ السياسى فى عصرنا الحديث فيقل منها ما له طابع أدبى ، أو وجهة مذهبية فنية ، بها يستحق أن يدخل فى نطاق الأدب . مثل تاريخ الجبرتى ، وسعد زغلول للأستاذ العقاد ، والفتنة الكبرى للدكتور طه حسين .

ونختم علاجنا للأجناس الأدبية النثرية بجنس أدبى ثانوى تردد بين الشعر

---

(١) انظر : العتبى (أبو نصر محمد بن عبد الجبار) : تاريخ يمين الدولة ، القاهرة ١٨٧٠ ، المقدمة ، وكذا دائرة المعارف الإسلامية مادة عتبى ، ثم :
S. de Sacy: *Notices sur les Manuscrits*, IV, 411, 525.

(٢) عنوانه الأصلى: « تجزية الأمصار وتزجية الأعصار » ، ويعرف باسم « تاريخ وصاف » تأليف شرف الدين عبدالله الشيرازى المشهور بوصاف الحضرة ؛ وهو يؤرخ فى كتابه هذا للمغول.

والنثر فى الأدبين : العربى والفارسى . وهو جنس المناظرة والحوار . وهو قالب فنى عام تتغير أنواع مضمونه . وهو لذلك من الأجناس الأدبية التى تدق فيصعب تحديد معالمها وتمييز مواطن التلاقى التاريخية فيها بين الآداب .

وفى الأدب البهلوى أو الإيرانى القديم راجت نزعة شعبية يقصد فيها إلى شرح وجهتى نظر مختلفتين فى شكل حوار أو جدل ، أو فى عرض صورتين أدبيتين متضادتين إحداهما بجانب الأخرى . وقد بقى لنا من الأدب الإيرانى القديم حوار أدبى عنوانه : « الشجرة الأشورية »[1] وهى النخلة . وموضوعه حوار بين النخلة والتيس أيهما أفضل من الآخر . وقد وصلت هذه القطعة إلينا مكتوبة على طريقة النثر ، ولكن العالم الفرنسى : « بنفنست » E. Benveniste اكتشفت أنها فى الأصل ذات وزن وقواف ، وأن النساخ كتبوها فى صورة النثر جهلاً منهم بالشعر الإيرانى القديم . وهذا الوزن قريب من المتقارب المثنوى المعروف فى العربية ثم فى الفارسية الحديثة بعد الفتح الإسلامى[2] .

وقد وصلتنا كذلك رسائل بهلوية موضوعها اللائق وغير اللائق ، أو المشروع وغير المشروع[3] . وهى تستمد جذورها من الأدب الدينى الزرادشتى ، ولكنها أصبحت — فيما بين القرن السابع والقرن العاشر الميلاديين — ذات طابع خلقى تشرح محاسن السلوك ومساوئه .

وقد أثرت هذه النزعة الأخيرة فى الكتب العربية ذات الطابع الخلقى التعليمى ، وهى الكتب التى موضوعها أدب السلوك فى شكل وصف المحاسن

---

(١) « درخت أسوريغ » انظر: *Le Journal Asiatique*, octobre-décembre, 1930, p. 193 et suivantes.

(٢) انظر : المرجع السابق ؛ ثم Arthur Christensen: *Les Gestes des Rois dans les Traditions de l'Iran Antique*, Paris 1936, pp. 50-51.

(٣) شايد — ناشايد ؛ شايست — ناشايست .

والمساوىء الخلقية . وأقدم كتاب عربى بقى لنا اسمه فى ذلك هو كتاب « عمر ابن الفروخان » الطبرستانى الأصل ، ذو الثقافة والميول الإيرانية . وقد عاصر الخليفة المأمون ، وكان على صلة بجعفر البرمكى . ثم كتاب آخر يحمل نفس الاسم ألفه « ابن قتيبة » . وتوالت كتب عربية أخرى فى نفس الموضوع هى أدل فى مضمونها وعنوانها على صلتها بالأدب البهلوى فى النزعة السابقة . ومن أشهرها « كتاب المحاسن والمساوىء » لإبراهيم بن محمد البيهقى، يرجع تاريخه إلى أوائل القرن الحادى عشر الميلادى ؛ ثم كتاب « المحاسن والأضداد » المنسوب إلى «الجاحظ» . وهذه الكتب كلها متأثرة بمصدر بهلوى مشترك . والاحتمال الأقرب إلى الصواب أن الكتب التى عنوانها « المحاسن » فحسب لم تكن فى الأصل خالية مما يضاد المحاسن ، لتأثرها بذلك الأصل[١] . وأحياناً تذكر المناظرة فى هذه الكتب على أنها وضع أسئلة والإجابة عليها[٢] .

وقد يكون لشيوع آراء « أفلاطون » و « أرسطو » ، بين المسلمين لذلك العهد — فيما يخص الجدل الخطابى — أثر فى رواج مثل هذه المحاورات والمناظرات منذ العصور الأولى الإسلامية[٣] .

على أنه لا مجال للشك فى أن للمنافسات العنصرية ، والحزبية السياسية والدينية ، أثراً خطيراً كذلك فى الولوع بالجدل والحوار فى موضوعات تلك

---

(١) انظر : ابن النديم : الفهرست ، ص ٢٧٨ س ١٤ — ١٨ ؛ ص ٧٧ ؛ ص ٢١ ؛ و ص ١٩٥ س ١٠ ؛ و ص ٢٢١ س ٣ — ٤ و ص ٩٧ ؛ و ص ١٤٨ س ١٧ — ثم :
Inostransev: *Iranian Influence on Moslem Literature*, trans. by Narimann, Bombay, 1918, pp. 80-84.

(٢) انظر : إبراهيم بن محمد البيهقى : المحاسن والمساوىء ، القاهرة ١٣٢٥ هـ = ١٩٠٦ م ، جـ ٢ ص ٧٥ — ٩٢ .

(٣) انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٤٣ — ٤٦ و ص ١٠٦ — ١٠٧ والمراجع المبينة هناك .

المنافسة وذلك الصراع المذهبي والقبلي . وصدى ذلك واضح في تحول الهجاء القبلي إلى « نقائض » أقرب إلى المناظرات منها إلى الهجاء[1] الجاهلي. وهذه النقائض تشبه مناظرات الفرق الإسلامية والسياسية في آرائها الفقهية أو نزعاتها الجدلية حول ميول طوائفها أو تعصبها لجنسها أو قبيلتها . ونجد مظاهر أدبية كثيرة لجدال الطوائف في شكل مناظرات منذ مطالع العصر الأموي ، في الشعر وفي النثر . ونضرب مثلا لذلك ما كان من مناظرات بين رسل علي ومعاوية وشعرائهما[2] . وقد عولج هذا الجدل والحوار في بعض كتب النقد العربية على أنه ضرب من الخطابة . وقد تأثر من عالجوه — من أجل ذلك — بما قاله قبلهم « أرسطو » في الخطابة[3] . وذلك الحوار أو الجدال ذو طابع عملي في الشعر والنثر معاً ، وقد كان صدى مباشراً للفتن الإسلامية وتنافس الطوائف في القول كتنافسها في ميادين العمل ، وقد كثر في المجتمعات الإسلامية الأولى حتى ضاق به من عاصروه ، فرأوا فيه مشغلة عن المطالب الجدية لتلك المجتمعات ، ومدعاة للتفرقة في وقت

(١) للأستاذ الدكتور شوقي ضيف في كتابه : التطور والتجديد في الشعر الأموي [ص ٨٦ — ٨٨ ، ١٧٧ — ١٨١] ملحوظات قيمة في هذا ، فارجع إليها .

(٢) من ذلك ما جرى بين جرير بن عبد الله (رسول علي بن أبي طالب) ومعاوية في أمر البيعة مما يسميه المبرد : « مناظرة » ، ومن ذلك أيضاً شعر « كعب بن جعيل » يناظر فيه أشياع علي ، وينتصر لمعاويه ، في حوار شعري نذكر منه :

فقالوا : علي إمام لنا فقلنا : رضينا ابن هند رضينا
وقالوا : نرى أن تدينوا له فقلنا : ألا لا نرى أن ندينا
ومن دون ذلك خرط القتاد وضرب وطعن يفض الشؤونا

وقد أجابه على ذلك شاعر من أتباع علي هو « النجاشي » من بني الحارث بن كعب . [انظر المبرد : الكامل ، جـ ١ ص ١٩٠ — ١٩٤] .

(٣) انظر : كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ص ١١٩ — ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٣٣ — ١٣٤ — ؛ وقارنه بالخطابة لأرسطو ١٤٠٨ ب س ٥ — ٣٢ ؛ ١٤١٩ أ ، س ١ — ١٣ ؛ ١٤١٩ ب س ١ — ١٩ .

كانت فيه تلك المجتمعات فى أشد الحاجات للوحدة[1] . ونعتقد أن الجدال والحوار والمناظرة على هذا النحو إنتاج أدبى عربى لا أثر فيه لتأثير خارجى ، وإن كان فى نقده لدى النقاد العرب شىء من التأثر بأرسطو على نحو ما ذكرناه .

أما المناظرة ذات الطابع الأدبى المحض — وهى التى يراد بها الكشف عن وجهتى نظر فى شىء واحد من جانب أدبى — فهى التى تأثرت بجنس المناظرات الفارسى فى عمومه .

ومن أمثلة ذلك ما نرى فى مقامات الحريرى من مدح الدينار وذمه فى قطعتين من الشعر مستقلتين فى مقامة واحدة[2] . وهذا ضرب من المناظرة قريب من عرض المحاسن والمساوىء فى الكتب العربية التى ذكرنا من قبل أنها متأثرة بالأدب البهلوى القديم ، مع فارق واحد : هو أن موضوع تلك الكتب هو محاسن السلوك ومساوئه ، وموضوع قطعتى الحريرى هو ذم الدينار ومدحه على حسب ما يستغل فيه الدينار ، إذ قد يكون مجلبة للخير أو للشر .

وفى مقامات الحريرى كذلك تتوالى أمثال هذه المناظرات ، ذات الدلالات المختلفة : ففى المقامة الرابعة حوار بين فتى وأبيه : يذكر الفتى أنه يحسن معاملة كل الناس على سواء ، وإن أساءوا إليه ؛ ويرى الأب أنه ينبغى أن يختلف مسلك المرء تجاه الناس على حسب مسلكهم تجاهه . ووجهة الفتى مثالية ، على حين وجهة الأب عملية . وفى المقامة الثانية والعشرين حوار فى المفاضلة بين الكاتبين فى

---

(١) من ذلك قول « زيد بن جندب » رئيس الأزارقة من الخوارج :

كنا أناساً على دين ، ففرقنا ... قذع الكلام وخلط الجد باللعب
ما كان أغنى رجالا ضل سعيهم ... عن الجدال ، وأغناهم عن الخطب

[انظر نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر ص ١٠٣ — ١٠٤ ؛ والجاحظ : البيان والتبيين جـ ١ ص ٤٢] .

(٢) انظر مقامات الحريرى ، المقامة الثالثة .

ديوان الإنشـاء والرسائل والـكاتبين للحسـابات فى دواوين الخراج . وتدور المقامة السابعة والثلاثون على الاستجداء ، وهل يحق للمعدم أن يلجأ إليه ، وهل يفقد به منزلته .

وقد تأثر القاضى « حميد الدين البلخى » فى مقاماته الفارسية بالحريرى فى هذا النوع من الحوار . غير أن المؤلف الفارسى يخصص لهـذا الحوار مقامات بأكملها ، على حين كان الحوار عند الحريرى جزءاً تابعاً لغيره فى المقامة . وواضح أن صاحب المقامات الفارسية يرجع فى ذلك إلى نزعة فارسية أصيلة عندالإيرانيين ، ولهذا يطيل « حميد الدين » فى هذا الحوار الذى تأثر فيه ابتداء بالأصل العربى السابق ، فموضوع مقامته الثانية حوار بين شخصـين يتناظران فى المفاضلة بين الشيب والشباب . وموضوع المقامة الثالثة عشرة مناظرة فى عقائدالسنية والملاحدة . وموضوع المقامة الثانية عشرة مناظرة فى علم النجوم والطب . ثم موضوع المقامة السابعة هو مناظرة بين جمال الفتيان وغدر النساء .

وقد توسع الأدب الفارسى الحديث فى المناظرة ، رجوعاً منه إلى نزعة إيرانية أصيلة ، كما سبق أن ذكرنا . فيعزى إلى الشاعر « أسعدى » (أبى نصر أحمد ابن منصور) الذى توفى فى فترة حكم السـلطان مسعود بن محمود الغزنوى (١٠٣٠ — ١٠٤١ م) خمس مناظرات : بين العربى والفارسى ؛ وبين المجوسى والمسلم ، وبين السماء والأرض ، وبين القوس والرمح ، وبين النهار والليل ، وطابعها دينى أو أدبى أو قومى [١] . وطالما اتخذ شعراء الصوفية قالب هذا الحوار ذى الطابع الشعبى مجالا لبث قضاياهم الخلقية التعليمية ، مما يضيق المجال هنا عن تفصيله [٢] .

(١) انظر : رضا قولى : مجمع الفصحاء جـ ١ ص ١٠٩ وما بعدها . ثم :
H. Massé: *Anthologie Persane*, pp. 33-36.

(٢) مثلا : الحوار بين الراية والستارة فى كلستان سعدى ، فى الحكاية الثانية والأربعين من باب سيرة الملوك .

وفى الشعر العربى القديم يتعرض الشاعر للوم العاذلات من أهله على كرمه[١]، أو على تردده فى أمر من الأمور[٢] . فيجيب الشاعر من تعذله أو تنصحه . على أن هذا العذل أو النصح لا يتجاوز بيتاً أو نصف بيت . ثم تكون القصيدة كلها بمثابة الرد عليه . وقد سبق أن ذكرنا أن بعض الشعراء السياسيين فى القرن الأول الهجرى كانوا يبنون قصائدهم على حوار فيه عرض لكلام الخصم ورد عليه . وفى الشعر العربى الذى ازدهر فى بلاد إيران نعثر على مقطوعات مبنية على حوار بين متناظرين ، أو بين الشاعر وخصمه ، أو بين الشاعر والدهر ، على أن الدهر بمثابة الخصم ، أو بين الشاعر وحبيبته . وفى كل هذه الحالات تسير القصيدة على طريقة إيراد قول المناظر أو الخصم أو الحبيبة ، ثم إيراد الإجابة[٣] .

وقد كثرت أمثال هذه القصائد فى الشعر الفارسى ، يسوق فيها الشاعر الخواطر فى صورة : « قالت ... وقلت ... » ، أو « قالت ... » و « قال ... » . وإنما كثرت هذه القصائد استجابة إلى النزعة الإيرانية القديمة . ولشوقى قصيدة فريدة فى أدبنا الحديث يسير فيها على هذا المنوال ، هو فيها متأثر بالأدب الفارسى

---

(١) مثلا هذا الشاعر القديم الذى يصف عذل لائمة له من أهله ومجيبها ، من قصيدة طويلة يبدؤها بقوله :

ولائمة هبت بليل تلومنى ولم يعتمرنى قبل ذاك عذول
تقول: اتئد لا يدعك الناس مملقاً وتزرى بمن يا ابن الكرام تعول
فقلت : أبت نفس على كريمة وطارق ليلى غير ذاك يقول

انظر : أبو على القالى : الأمالى ، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ١ ص ٣٨ .

(٢) كقول صخر أخى الخنساء يرد على من تلومه على امتناعه عن الهجاء ، فى أبيات منها :

وعاذلة هبت بليل تلومنى ألا تلومينى كفى اللوم ما بيا
تقول : ألا تهجو فوارس هاشم ومالى لا أهجوهم ثم ماليا ؟ !

[انظر : المبرد : الكامل ، القاهرة ١٣٥٥ هـ ، ج ٢ ص ٢٨٥ — ٢٨٦] .

(٣) راجع أمثلة لكل ذلك فى : الثعالبى : يتيمة الدهر ، طبعة القاهرة ١٣٥٣ هـ = ١٩٣٤ م ، ج ٣ ص ١١٠ ، ١٤١ ، ٢٦٩ ؛ وج ٤ ص ١٤٧ .

عن طريق الأدب التركى ؛ وعنوانها : « قالت وقلت » ، وهذه هى القصيدة :

وسقيمة الأجفان لا من علة ... تحيي العميد بنظرة وتميته
وصلت كتربيها الحديث بضاحك ... ضاحٍ كمؤتلف الجمان شتيته
قالت : تغربت الرجال ؛ فقلت : فى ... ضيم أريد بجانبى فأبيته
قالت : نُفيت ؛ فقلت : ذلك منزل ... وردته كل يتيمة ، ووردته
قالت : رماك الدهر ؛ قلت : فلم أكن ... نكساً ، ولكن بالأناة رميته
قالت : ركبت البحر وهو شدائد ! ... قلت : الشدائد مركب عُودته
قالت : أخفت الموت ؟ قلت : أمقلتىّ ... أنا من حبائله إذا ما خفته
لو نلت أسباب السماء لحطنى ... أجل يحل لحينه موقوته
قالت : لقد شمت الحسود ؛ فقلت : لو ... دام الزمان لشامت لخفلته
قالت : كأنى بالهجاء قلائداً ... سارت ؛ فقلت : هممت ثم تركته
أخذت به نفسى ، فقلت لها دعى ... ما شاءت الأخلاق لا ما شئته
من راح قال الهجر أو نطق الخنا ... هذا بيانى عنهما نزهته
الله علمنيه سمحاً طاهراً ... نزه الخلال ، وهكذا علمته

هذا وقد رأينا ، فيما شرحناه فى الحوار والمناظرة ، وجوه الأصالة والتأثر بين الأدبين : العربى والفارسى ؛ ولكن جنس الحوار أو المناظرة جنس عام ، يتخذه الكاتب أو الشاعر قالباً فنياً لأغراض كثيرة ، ونواحيه الفنية — فى ذاته — ضئيلة . ومن أجل ذلك يعد جنساً أدبياً ثانوياً ؛ ولكنه — مع ذلك — مجال دراسات مقارنة دقيقة .

ودراستنا لما اخترنا من أجناس أدبية سابقة ، شعرية فى طابعها أو فى نشأتها ، أو نثرية كذلك ، دراسة لقواعد التصوير العامة فى الأدب . وقد عنينا ببيان

كيفية تبادل الآداب التأثير والتأثر فيها ، مما كان دائماً سبب نهضتها ورقيها .
وبقى لنا أن نتحدث فى هذا الفصل عن وسائل التصوير الخاصة التى لا تفهم ولا تقوم إلا فى مكانها من الأجناس الأدبية ، ولكنها مع ذلك ذات طابع فنى خاص بأوزان الشعر أو بصور الأسلوب .

— ٢ —

العروض والقافية — الصور الفنية

وهما الأمران اللذان يخصان النواحى الجزئية الفنية فى الشعر والنثر . وهذه النواحى الفنية من أخص خصائص اللغات التى تتميز بها بعضها عن بعض . ولهذا يقل انتقالها من لغة إلى لغة . لأنها أمور تتصل بالعرف اللغوى والذوق الاجتماعى لكل أمة . وللبيئة والتقاليد المشتركة فيها دور لا ينكر .

وعلى الرغم من ذلك قد تنتقل هذه النواحى الفنية الخاصة من لغة إلى لغة بتجاوب الميول والأذواق والعوامل الاجتماعية والفنية بين الآداب . ومن أهم العوامل المساعدة على انتقالها اقتباس الأجناس الأدبية من الآداب الأخرى . إذ أن الجنس الأدبى حين ينتقل من أدب إلى أدب ينقل معه خصائصه الفنية من أوزان أو صور . ونفصل القول فى ذلك بعض التفصيل لنفسح آفاق المقارنات فى هذه المجالات الدقيقة ما بين شعرية ونثرية .

١ — العروض والقافية :

معلوم أن أوزان الشعر لها صلة بالصور المصوغة فيها . فالبحر الذى يختاره الشاعر ذو أثر فى تفكيره ، وكذلك القافية . فقد يدعوه هذا الاختيار إلى نوع

من القصد فى عباراته ، أو إلى الإطناب فى صوره . ولهذا تأثير فيما يصبغ به شعره من ألوان وما يسبق إلى ذهنه من محسنات .

وتنشأ أوزان الشعر محلية موضعية خاصة باللغة ومتأثرة بأذواق أهلها و بيئتهم . ولكنها قد تتأثر بأوزان الشعر فى آداب أخرى متى توافرت عوامل التأثير التى شرحناها فى عالمية الأدب[1] ، و بخاصة متى انتقل الجنس الأدبى الذى صيغ فى تلك الأوزان إلى الأدب المتأثر . وسنتحدث هنا عن التأثير فى أوزان الشعر بين العربية والفارسية أولا ، ثم بين الشعر العربى والأوربى .

أما تأثير عروض الشعر العربى وقوافيه فى الفارسية ، فقد كان مشهوراً — حتى عصرنا الحديث — أن الإيرانيين القدماء لم يكن لهم أوزان من الشعر ، وأنهم لذلك مدينون فى جميع أوزان شعرهم فى لغتهم بعد الفتح للغة العربية التى كانت تستأثر وحدها بالأوزان العروضية والقافية . هذا ما كان يقرره مؤرخو الأدب العربى والفارسى . و يقول « محمد عوفى » : إن أول شعراء الفرس كان « بهرام گور » ، لاتصاله بالعرب وتثقفه بثقافتهم و إجادته لغتهم . و بعده لم يقل الشعر الفارسى أحد . أما غناء « باربد » فكان فى مطلق من الكلام غير منظوم . وحين عرف الفرس لغة العرب ، واطلعوا على لطائفهم ، نقلوا أوزان شعرهم[2] .

وهذا القول ليس صحيحاً على إطلاقه . أما فيما يخص أنظمة القصيدة العربية ، فقد انتقلت إلى الفارسية ببحورها المعروفة فى العروض العربى ، ومع التزام قافية

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٠٥ وما يليها من صفحات .

(٢) محمد عوفى : لباب الألباب ، طبعة ليدن ١٩٠٦ ص ١٩ ، ٢١ — وطبعاً لا وزن لكلام « محمد عوفى » فى الشعر الذى ينسبه لبهرام گور ، ولا فى نشأة الشعر الفارسى . وليس هناك مجال مناقشته فى كل ذلك .

واحدة فى آخر أبياتها . كما انتقلت كذلك بموضوعاتها التى كانت تنظم فيها بالعربية من مدح وغزل و بكاء على الأطلال ووقوف على الآثار ، ومن هجاء ورثاء وما إلى ذلك مما يصلح مجالا فسيحاً لموضوعات مقارنة نكتفى بالإشارة إليها . وقد سبق أن مثلنا لها سابقاً فيما يخص البكاء على الأطلال والوقوف على الآثار[1]. وفى هذه الحدود فحسب ، يكون قول « محمد عوفى » ومن سايره من مؤرخى العرب صحيحاً[2].

على أن البحوث الحديثة أثبتت أن الإيرانيين القدماء كانوا يعرفون أنواعاً من الوزن . وقد سبق أن ذكرنا من قبل كيف اكتشف المستشرق الفرنسى : « بنفنست » Benveniste فى قطعة حوار إيرانية قديمة نوعاً من الوزن هو المتقارب العربى[3]. وتوالت بحوث المستشرقين بعد ذلك . فمنهم[4] من أثبت كذلك بضع أبيات ملحمية من الشعر فى كتاب «بندهشن» أو «أصل الخلقة» وهو كتاب إيرانى قديم ، فى حكاية « كيقباد » الذى وضع فى تابوت ألقى فى اليم ، فالتقطه من رباه . وفى هذه الحكاية أبيات من الشعر من بحر الهزج . مثلا هذه الشطرة الأولى من تلك الأبيات : « قباد اندر كبوده بود » — أى أن « قباد فى داخل صندوق وجد » — وواضح أنها على وزن الهزج .

وقد أوردنا سابقاً من أوزان الشعر الشعبية عند الإيرانيين — قبل أن تظهر

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٩٩ — ٢٠١ .

(٢) ومن مؤرخى العرب « ابن قتيبة » ، انظر مقالا طويلا للدكتور عبد الوهاب عزام عنوانه : « نواح مجيدة من الثقافة الإسلامية » ، فى هدية المقتطف ١٩٣٨ ص ١٣٣ وما يليها .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٢٥٨ .

(٤) منهم المستشرق « بيلى » M.H.W. Bailey راجع :
Journal Asiatique, 1930, p. 193 et suiv.; 1932, p. 245 et suiv.
R. de l'Histoire des Religions, 1932, p. 337 et suiv.

آثارهم الأدبية فى لغتهم بعد الفتح الإسلامى — ما يدل على أنهم فى تلك الأشعار كانوا يتبعون وزناً قريباً من وزن الهزج أيضاً(١).

ومن هذه الأوزان الشعبية أيضاً — فى تلك الفترة المشار إليها سابقاً من تاريخ الإيرانيين — ما يقرب من بحر الرجز العربى . نضرب مثلا هذه الأشعار التى أنشدها الخراسانيون يسخرون من « أسد بن عبد الله القسرى » الذى كان حاكم خراسان فى عهد الخليفة الأموى « هشام ابن عبد الملك » ، وكان قد رجع مهزوماً من حربه مع خاقان الترك عام ٧٢٦ م .

از ختلان آمديه
بروتباه آمديه
آبار باز آمديه
خشك نزار آمديه(٢)

ومعنى هذه الأبيات هو : « من ختلان عدت ؛ على قسماتك الخسران عدت ؛ مضطرباً ذاهلا عدت ؛ جاف العود هزيلا عدت » .

ونتيجة لهذه البحوث تقرر أن بحور المتقارب والرجز والهزج والرباعى أو « دو بيت » كانت من الأوزان المعروفة لدى الإيرانيين القدماء . وفى الشعر الجاهلى القديم تقل هذه الأوزان نسبياً . ثم تبدأ فى الكثرة فى العصر العباسى . وكان المترجمون العرب ذوو الميول الإيرانية ينظمون شعراً مزدوجاً (مثنوياً) . وقد نظم به أبان اللاحقى كتاب : « كليلة ودمنة » . ويذكر صاحب الفهرست

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٢٠ .

(٢) انظر تاريخ الطبرى طبعة de Goeje الحلقة الثانية ، الجزء الثالث ص ١٦٠٢ ، وهذه الأبيات وردت مع تغيير فيها فى نفس المرجع ص ١٤٩٢ و ١٤٩٤ ؛ وانظر كذلك : قزوينى : بيست مقاله ، طهران ١٩٣٨ ص ٣٤ — ٣٥ .

أن عبد الرحمن الرقاشى المعروف بأبان اللاحقى كان ولوعاً بالمسمط والمزدوج من الشعر (١) .

فإذا نظرنا بعد ذلك فى بحور الشعر كلها مجموعة ، وجدنا — أنه على الرغم من التأثير العربى فى العروض الفارسى — ليست بحور الشعر فى شيوعها سواء فى الأدبين : فالطويل والكامل والوافر والسريع والبسيط والمتقارب من الأوزان الشائعة فى العربية ، ومن بينها جميعاً بحر المتقارب وحده هو الشائع فى الفارسية . والأوزان الشائعة فى الفارسية هى الهزج والرمل والخفيف (بالإضافة إلى المتقارب)، والأوزان الثلاثة الأولى فى الفارسية أكثر شيوعاً من العربية .

وإذا كان انتقال جنس القصيدة إلى الفارسية على نحو ما فى العربية قد سهل دخول الوزن والقافية الواحدة كما فى العربية ، فإننا نلحظ مع ذلك أن شعر الملاحم — وهو الجنس الأدبى الذى انفردت به الفارسية — يلتزم بحر المتقارب المزدوج (المثنوى) ، وهو يرجع فى أصله إلى الأدب الإيرانى القديم . وقد ظهر أول ما ظهر فى الفارسية الحديثة بعد الفتح فى شعر دقيقى المتوفى عام ٣٣٠ هـ (٩٤٠م) الذى بدأ نظم « الشاهنامه » ، وفى شعره أيضاً كثرت الرباعيات ، والمنظومات المثنوية من بحر الرمل والخفيف ، كما بدأ نظم « كليلة ودمنة » أيضاً فى مثنوى بحر الرمل (٢) .

وأما فيما يخص البحور الإيرانية القديمة السابقة الذكر التى وجدت كذلك فى العربية ، فقد يكون لنا أن نتساءل عن إمكان تأثير إيرانى فى العروض العربى ،

---

(١) ابن النديم : الفهرست ص ١١٩ ، ١٦٣ .

(٢) انظر سعيد نفيسى : أحوال وأشعار أبو عبد الله بن جعفر محمد رودكى سمرقندى ، مجلد سوم ، تهران ١٣١٩ ص ١٠٣٧ وما يليها من صفحات .

عن طريق الحيرة مثلا ؟ هذا ما يفترضه المستشرق الدانماركى « كريستنسن »[1] . وهو فى رأينا ما لا سبيل إلى القطع فيه برأى على حسب ما لدينا من وسائل بحث فى الموضوع حتى اليوم .

هذه هى النقاط الهامة لبحث مسائل تأثير العروض العربى فى أوزان الشعر الفارسى . وقد رأينا أن انتقال الجنس الأدبى هو الذى يسهل هذا التأثير الفنى . ولذلك وضح هذا التأثير فى القصيدة أكثر مما وضح فى الشعر الملحمى . ونلحظ أن التأثير العربى فى القصيدة من حيث الكلمات والأخيلة والصور أعظم كثيراً من نظيره فى الملحمة الفارسية التى يقل فيها التأثير العربى فى جميع صوره .

على أن هناك نوعاً آخر من هذا التأثير الفنى يهمنا بخاصة لأنه يتصل بالتأثير العربى فى الآداب الأوربية ، وهو تأثير الموشحات والأزجال العربية فى شعر « التروبادور » .

أما الموشحات فقد نشأت فى الأدب العربى الأندلسى فى أواخر القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) ، وكانت ذات طابع شعبى فيما ينظم فيها من أغراض غنائية أهمها الغزل . وفى الموشحات العربية خروج على نظام القافية الواحدة فى القصيدة العربية الرتيبة . وعلى الرغم من أن الموشحات نظمت أولا فى البحور العربية القديمة ولكن مع التحرر من القافية ، فإنها ما لبثت أن نظمت فى بحور أخرى تألفها الأذواق ولكن لا عهد للعربية بها . وموجز ما كان يتبع فى الموشحات من نواح فنية أنها ربما تبدأ بما يسمى المطلع ، وهو يتفق فى وزنه مع بقية الموشحة ، ولكنه ذو قافية على حدة . ثم يأتى بعده ما يسمى غصناً ، وهو ذو قافية مختلفة عن قافية المطلع مع اتحاده معه فى الوزن ، ثم يأتى بعده ما يسمى قفلا وهو متحد مع المطلع — إذا وجد — فى قافيته وفى البحر . والغصن مع

(١) انظر : A. Christensen: *Les Gestes des Rois...*, p. 54.

القفل يسمى مجموعهما بيتاً . وآخر قفل فى القصيدة يسمى خرجة[1] . والأشعار فى الموشحات طابعها غنائى ، وطالما كانت مجال الغزل الذى يخضع فيه الرجل لسلطان الحب ، وهو غزل الفروسة العربى الذى اصطبغ صبغة دينية فى كثير من حالاته . وكثيراً ما كان يشوب الموشحات بعض ألفاظ عامية ، مما يقطع بنشأتها الشعبية .

على أن الزجل ما لبث أن ازدهر بلغة عامية تخللتها ألفاظ أجنبية ترجع إلى لغة الكلام فى الأندلس ، وهى لغة اختلطت العربية العامية فيها بألفاظ عامية أسبانية من لغة السكان الأصليين للأندلس . والمرجح أن الأزجال نشأت فى أواخر القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) ، وإن لم يصلنا منها شىء يعتد به قبل القرن السادس الهجرى[2] . وبنية الزجل كبنية الموشحة ، غير أن الخرجة فيه أعجمية غير عربية .

ونُنبه هنا إلى أن الخرجة ، فى الموشح والزجل ، كانت أكثر أهمية من المطلع ، فقد تخلو الموشحة من المطلع ، ولكنها لا تخلو من الخرجة . ويعترف « ابن سناء الملك » بأهمية الخرجة إذ يقول : « والخرجة هى أبذار الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهى العاقبة وينبغى أن تكون حميدة ، والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة »[3] . وكانت الأزجال والموشحات ذات موضوعات

---

(١) انظر : نفح الطيب ، المطبعة الأزهرية ١٣٠٢ هـ ، جـ ٣ ص ١٩٥ — ٢٠١ — عبد الرحمن بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ص ٥٤١ — ٥٤٨ ؛ الدكتور ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٢١٨ — ٢١٩ ، ٢٢٤ — ٢٢٥ ، ٢٢٩ ؛ الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى ص ١٤٧ — ١٥٠ .

(٢) انظر الدكتور عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس ، القاهرة ١٩٥٧ الفصل الأول ثم ص ٥٢ — ٥٣ .

(٣) ابن سناء الملك : دار الطراز ص ٣٢ — والدكتور عبد العزيز الأهوانى ، المرجع السابق ص ٦ — ٧ .

المختلفة ما بين مدح وغزل . وقد تطورت فيما بعد إلى غزل صوفى . وقد تكون على لسان امرأة تشكو الوجد والصبابة على نحو ما يعانى حبيبها[1] .

وفى ضوء هذه اللمحة السريعة فى الموشحات والأزجال العربية ، ننظر إلى شعر « التروبادور » الأوربى . و « التروبادور »[2] هم شعراء العصور الوسطى الأوربية الذين وجدو فى أواخر القرن الحادى عشر الميلادى فى جنوب فرنسا أولا ، ثم أثروا بشعرهم وما يحتوى من نواح فنية ومعان فى الشعر الأوربى كله حتى القرن لرابع عشر الميلادى[3] .

وشعراء « التروبادور »[4] كانوا يعيشون فى بلاط الملوك والأمراء ، و يتغنون بالحب على نحو يخضع فيه المحب لحبيبته ، و يعبر عن سلطانها عليه . على الرغم من بقائه مع ذلك فى دائرة الغزل الحسى[5] . وأقدم من نعرف من هؤلاء الشعراء هو « جيوم التاسع » دوق أكيتانيا الذى كتب أشعاره ما بين عام ١١٠٠ وعام ١١٢٧ ميلادية . وصلته أكيدة بالثقافة العربية فى أسبانيا ، وقد اشترك

---

(١) انظر المرجع السابق ص ٣٢ — ٤٢ والأمثلة المذكورة فيه .

(٢) اسم فاعل من فعل : trobar فى لغة جنوب فرنسا فى العصور الوسطى ، ومعناه فى الأصل الذى ينظم الشعر أو يبتكره .

(٣) انظر A. Jeanroy: *Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen-Age,* Paris 1925, 2e partie.

(٤) ويطلق على كل منهم بالفرنسية troubadour ، وبالأسبانية trovador . ولا يصح أن نخلط هؤلاء بمن يطلق عليهم جونجلور jongleurs بالفرنسية أو « خوجلارس » juglares بالأسبانية ، لأن هؤلاء هم الجوالون الذين يسلون الجمهور بالغناء أو الرقص أو الألعاب البهلوانية وكل ما يتصل بذلك من ترقيص القرود واللعب بالسيوف وحكاية قصص البطولة ... نعم قد يستطيع « التروبادور » أن يغنى شعره فيشترك فى صفة الغناء مع هؤلاء ، ولكنه دائماً رفيع المكانة كريم الأصل . وقد يكون « التروبادور » أميراً أو ملكا . وإذا جمع « التروبادور » بين تأليف الشعر والغناء فى القصور أطلق عليه ménestrel .

(٥) انظر : J. Lafitte-Houssat: *Troubadours et Cours d'Amour,* Paris, 1950, pp. 74-77.

فى الحروب الصليبية . وأشعاره ذات خصائص فنية فريدة لا يستطاع تعليلها تعليلا مقنعاً إلا بتأثره بالشعر العربى . على أن القصائد الأخيرة من شعره تتفق فى مضمونها أيضاً مع الشعر العربى الغزلى .

ودون أن نطيل فى تفاصيل تخرج بنا عن حدود هـذا الـكتاب ، نكتفى بذكر وجوه الشبه الـكبيرة بين أشعار «الترو بادور» و بين الموشحات والأزجال فى النواحى الفنية وناحية المضمون معاً :

(١) فيما يخص النواحى الفنية نجد أن متوسط المقطوعات التى تتألف منها القصيدة لدى شعراء «الترو بادور» سبع مقطوعات ، وهو العدد الغالب على الموشحة أو الزجل .

وفى كل مقطوعة يوجد ما يقابل الغصن فى الموشحات والأزجال العربية ، وهو ما يسمى بالأسبانية : mudanza

ثم إن فى شعر « الترو بادور » يوجد ما يقابل «القفل» فى الموشحة والزجل ، وهو ما يسمى بالفرنسية : tornade و بالأسبانية : vuelta ؛ وهو يتفق فى قافيته مع نظيره فى كل مقطوعة من القصيدة ، على نحو ما فى الموشحات والأزجال ، مما لا نظير له فى الشـــعر الأوربى من قبل . نعم قل[١] أن يوجد فى أشعار « الترو بادور » ما يقابل «المطلع» أو المركز ، وهو ما يسمى بالأسبانية : estribillo ؛ ولـكن قد توجد موشحات وأزجال كذلك لا مطلع لها كما أوضحنا فيما سبق . وقد سبق أن قلنا كذلك إن الخرجة هى نقطة ارتكاز الموشحة عند أوائل من درسوها

(١) قد استعمل الشاعر التروبادورى « مركابرو » Marcabru الطالع فى قصائده فى النصف الأول من القرن الثانى عشر ، وهو أول من استعملها . انظر :
Nykl: *Espano-Arabic Poetry*, pp. 390-391.

من نقاد العرب ، والجزء المقابل للخرجة هو القفل فى كل مقطوعة ، وهو ما عنى به شعراء « الترو بادور »[1] .

والقافية ذات نظام فى كل مقطوعة فى شعر « الترو بادور » يشبه نظيره فى الموشحات والأزجال : مثلا نظام ا ا ا ب فى كل منهما .

ولإثبات التأثير العربى ، فى نظام القافية ، يكفى وجود هـذا التشابه العام الذى لم يكن له نظير فى الأشعار الأوربية من قبل . وقد كان هذا التشابه أوضح ما يكون لدى شعراء « الترو بادور »[2] الأول ، ثم بعد شعر هؤلاء عن نظام القافية العربية قليلا فيما بعد ، نتيجة لتطور ضئيل خاص به . على أن القافية فى المقطوعات صلة الغصن بها مرن كل المرونة فى الموشحات والأزجال العربية مما لا مجال هنا لتفصيله .

ثم إن مجموع الغصن [mudanza] مع القفل [tornade أو vuelta] يسمى عند « الترو بادور » بيتاً ، وهو نفس الاسم فى الموشحات والأزجال .

٢ — والتشابه فى المضمون بين الشعر العربى والأوربى فى هـذا الميدان أكثر دلالة وتنوعاً :

ففى شعر « الترو بادور » توجد — كما توجد فى الموشحات والأزجال — شخصية « الرقيب » الذى يرعى المرأة من أن يتصل بها أجنبى ، ويسمى عند أولئك الشعراء : gardador (guirbauts) .

وفى شعر « الترو بادور » كذلك شخصيات أخرى مشابهة لتلك التى فى

---

(١) انظر ص ٢٧١ — ٢٧٢ من هذا الكتاب .

(٢) يعترف بذلك : Jeanroy نفسه فى مرجعه السابق جـ ١ ص ٧٣ على الرغم من شككه فى التأثير العربى جملة .

الأزجال والموشحات ، مثل شخصية الواشى ، أو العاذل أو الكاشح : (lauzengier) والحاسد : (gilos, envejos) ؛ والجار (vezi) .

وكذلك الرسول بين الحبيبين ، وهذا الرسول يستخدم كما فى العربية خاتماً : (anel) يدل الحبيب على شخصيته .

ومن المألوف عدم التصريح باسم الحبيب ، والتعبير عنه بالكنية : (senhal) ، مثل :جارى الحسن : (bon vezi) ، وأملى : (bel esper) ، و بغيتى أو منيتى : (mon désir) وسيدى أو مولاى: (midons) ، بلفظ المذكر كما فى العربية أحياناً .

وفى المضمون كذلك تتكرر معان مشتركة بين شعر « الترو بادور » والأشعار العربية : مثل تولد الحب من أول نظرة ، وقسوة المحبوبة ، ولومها على هذه القسوة والاستهانة بشأن حبيبها ، وما يستتبع الحب الصادق من الشعور بالوحدة والاضطراب والجوى المضطرم ، وما ينتج عن ذلك من ألم وسهد وهزال وسقم أو موت[1] .

ومن ذلك أيضاً خضوع المحب التام لحبيبته ، ووصف سروره بعاطفته على الرغم من ضعف أمله فى المثوبة عليها ، وما يحف بهذا السرور من وصف الربيع والأزهار والمياه والبلابل .

على أن فى هذين النوعين من الشعر الأندلسى العربى وشعر «التروبادور» مكاناً لتعبير المرأة عن حبها ، و بكائها على فراق حبيبها ، بذهابه[2] إلى الحروب.

---

(١) انظر : A.R. Nykl: *Hispano-Arabic Poetry*, Baltimore 1946, pp. 270-273; 393-395.

(٢) فيما يخص « التروبادور » انظر :
A. Jeanroy: *La Poésie lyrique des Troubadours*, vol. I, pp. 297-300.

وهو أمر يخالف ما ألفه شعر الغزل العربى فى جملته من قبل ، ولكنه مستوحى من البيئة وتقاليدها . وعلى الرغم من ذلك قد سبق الشعر العربى شعر « التروبادور » فى التعبير عنه ؛ ولذا نعد هؤلاء متأثرين بالشعر العربى فى هذا الأمر أيضاً ، على الرغم من أن العرب تأثروا فيه بالبيئة الأندلسية .

وأمر آخر خطير فيما يتعلق بالمضمون : أن الغزل فى الأزجال والموشحات لم يلبث أن صار غزلا صوفياً ، فتحول من الحب الإنسانى إلى الحب الإلهى . وكان ذلك على يد الشاعر والزجال الأندلسى : « الششترى » الذى نقل الزجل من الموضوعات الحسية والدنيوية إلى تمجيد الله والهيام بحبه ، وهو من رجال القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، ومات فى مصر ، فى قرية قريبة من دمياط تسمى : «طينة» ، عام ٦٨٨ هـ ، وله ديوان أزجال وموشحات وقصائد . وكان له أثر مباشر فى معاصره الأسبانى المسيحى «رامون لول» (١٢٣٥—١٣١٥) الذى كان يعرف العربية معرفة جيدة ، وقد ألف باللغة القطلونية كتاباً عنوانه : « المحب والمحبوب » ، هو مناجيات غرامية رمزية يتغنى فيها المحب بجمال الذات الإلهية . وهكذا تطور غزل « التروبادور » الأوربى إلى غزل صوفى فى الشعر الأسبانى والفرنسى[1] ، على نحو ما تطور الغزل العربى إلى غزل صوفى فى الأدب العربى ، ثم الأدب الفارسى والتركى .

= وانظر نماذج شعرية فى :

A. Jeanroy: *Les Origines de la Poésie lyrique en France*, pp. 496-502.

وانظر كذلك مرجع الدكتور عبدالعزيز الأهوانى السابق الذكر ص ٥٠ — ٥١ — وفيه أنه يحتمل أن يكون هناك غزل بين عامة الأندلسيين أفاد منه أصحاب الموشحات والزجالون الأول . وهذا لا يتناقض وما نقول به من التأثير العربى فى الأدب الفرنسى ، ومن تأثير هذا الأدب فى الآداب الأوربية بعد ، مهما كان العرب قد أفادوا فى أشعارهم من اتجاهات عامية لم يكن لها بذاتها أثر فى الآداب الأوربية .

(١) A. Jeanroy: *La Poésie lyrique des Troubadours*, II, chap. IV.

وكذا الدكتور عبد العزيز الأهوانى ، المرجع السابق له ، ص ١٣٠ — ١٣٨ — ولا يتسع المجال هنا للتفصيل فى ذلك .

حقاً كان الغزل العذرى ينكر كل الإنكار الانغماس فى النواحى الحسية ، ونشدان الحب للمتعة[1] ، ولكن وجد بين المحبين العذريين من ظل على هيامه بحبيبته بعد أن تزوجت ، فتغزل بها وهى متزوجة ، كعروة بن حزام ، وكثير ، والمجنون ، وتوبة بن الحمير .

والحب فى الموشحات والأزجال العربية يتردد بين الحب اللاهى والحب العف ، ولكن يظل له طابع الفروسة فى خضوع الرجل للمرأة ، وشكواه من قسوتها . وهذا طابع توافر له منذ العصر الجاهلى .

وكان حب شعراء «التروبادور» يكاد يكون مقصوراً على النساء المتزوجات ، وهو أمر شجعت عليه البيئة ، إذ كان هؤلاء يعيشون فى قصور الملوك والأمراء ، فى عصر ترف واستقرار . وكانت النساء اللائى يترددن على تلك العصور يستمتعن بهذا الغزل الذى يرفع من مكانتهن و يشيد بسلطانهن ، على نحو ما رأينا فى حب الفروسة[2] . وهذه نزعة تبدو أيضاً فى بعض الموشحات ، كما تبدو واضحة كذلك فى أزجال « ابن قزمان » الأندلسى المتوفى عام ٥٤٤ هـ (١١٥٩م) — وهو الذى وصلت إلينا جل أزجاله فى ديوان له[3] — فليس هذا الفرق بين الغزل العذرى فى جملته والشعر العربى الأندلسى عقبة فى سبيل إقرار تأثير الشعر العربى الأندلسى فى شعر « التروبادور » ، كما أنه ليس عقبة فى سبيل تأثير نظريات « ابن حزم » و « ابن داود » فى وجهة ذلك الغزل الأوربى العامة . ولذا كانت الخصائص

---

(١) ابن حزم : طوق الحمامة ، الطبعة السابقة ، ص ١٢٢ — ١٤٤ — وكتابى : الحياة العاطفية فى الأدبين العربى والفارسى ، الفصل الأول من الباب الأول والمراجع المبينة به .

(٢) ص ٢٧١ من هذا الكتاب وكذا J. Lafitte-Houssat, *op. cit.*, pp. 75176.

(٣) نشر نسخة الديوان بالتصوير المستشرق الألمانى D. de Gunzberg فى برلين عام ١٨٩٦ ، كما نشر الديوان بحروف لاتينيه المستشرق A.R. Nykl فى مدريد عام ١٩٣٣ .

المشتركة التى سبق أن أوجزنا فيها القول هى التى سهلت تطور ذلك الغزل الأوربى إلى غزل صوفى ، على نحو ما حدث فى العربية من قبل .

ولنذكر هنا أمثلة توضح بعض ما قلنا من قواعد فنية فى الموشحات والأزجال، وأثرها فى شعر « التروبادور » الأوربى ، لا نقصد إلى التمثيل لكل حالة مما قلناه ، لأن الموضوع يتطلب بحثاً مستقلا سنعود إليه فيما بعد فى كتاب خاص ، ولكنا نريد بهذه الأمثلة جلاء الجوانب الضرورية فيما ذكرناه بالتطبيق .

ومن الموشحات نكتفى بذكر المقطوعة الأولى من هذا الموشح المشهور الذى نسب إلى ابن المعتز ، وهو فى الحقيقة للوشاح الأندلسى ابن زهير الحفيد[1] :

أيها الساقى إليك المشتكى　　قد دعوناك وإن لم تسمع } مطلع

وحبيب همت فى غرته
وشربت الراح من راحته } غصن
كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق إليه واتكى　　وسقانى أربعاً فى أربع } قفل vuelta أو tornade .

ومن الأزجال نذكر مقطوعتين من هذا الزجل لابن قزمان :

هجرنى حبيبى هجر　　ولس لى بعد صبر } مطلع

هجرنى وزاد بالصدود
وشمت فىَّ الحسود } غصن أول
فأيامى من هجره سود

(١) انظر الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى ص ١٥٢ — ١٥٥ والمراجع المبينة به .

كمثل ســواد الشعر	قفل
وأنا مذ هجر فى عذاب إذا مر رعد العتاب ترد جفونى سحاب	غصن ثان
وترسل دموعى مطر	قفل[1]

ونثبت هنا نموذجين من شعر « التروبادور » أحدهما أسبانى ، والآخر فرنسى .

أما النموذج الأسبانى فهو للشاعر : « ألفونسو ألفارس دى ڤيلاساندينو »[2] المتوفى فيما بين أواخر القرن الرابع عشر وأوائل الخامس عشر الميلاديين ، ننقل منه مقطوعتين :

Vivo ledo con razón, Amigos, toda sazó.	estribillo = المطلع فى الموشحه والزجل
Vivo ledo e sin pesar, Pues amor me fizo amar A la que podré llamar Mas bella de cuantas son	mudanza = غصن أول
Vivo ledo con razón, Amigos, toda sazón.	vuelta = قفل = tornada
Vivo ledo e viviré, Pues de amor alcancé Que serviré la que cé Que me darà galardón	mudanza 2 = غصن ثان
[3] Vivo ledo con razón, Amigos. toda sazón.	vuelta

(١) مرجع Nykl السابق ص ٢٨٠ .

(٢) Alfonso Alvarez de Villasandino

(٣) نقلنا هذا المثال عن هذا المرجع : Ramón Menéndez Pidal: *Poesía Arabe y Poesía Europea*, Buenos Aires, 1946, p. 18.

وترجمة هذا الشعر : « أعيش طروباً وعلى حق ، أى أصدقائى ، وفى كل وقت — ، أعيش طروباً ودون عنت ، ما دام الحب قد جشمنى أن أهيم بتلك التى أستطيع أن أسميها أجمل من يوجدن — أعيش طروباً وعلى حق ، أى أصدقائى وفى كل وقت — أعيش طروباً وسأعيش ، ما دمت من الحب قد توصلت أن أخدم تلك التى أعرف أنها ستثيبنى الجزاء — أعيش طروباً وعلى حق ، أى أصدقائى ، وفى كل وقت » ..

والنموذج الثانى الفرنسى هو المقطوعة الأولى من الأغنية الثامنة التى نظمها « جيوم التاسع » ، أول شعراء « الترو بادور » :

Farai chansoneta nueva
Ans que vent ni gel ni plueva;
Ma dona m'assai' e-m prueva

غصن وهو يقابل — فى الموشحة العربية التى أوردناها ص ٢٥٧ — الأشطار الثلاثة من الغصن

Quossi de qual guiza l'am;

Tornada = القفل

E ja per plag que m'en mueva
Ne-m solvera de son liam.

مركز أو refrain وهو يقابل المطلع فى الموشح العربى (estribillo) وإن يكن متأخراً (١)

وترجمة الشعر السابق هو : « سأصوغ أغنية جديدة قبل أن تعصف الريح ، وقبل أن يسقط الجليد وتمطر السماء ، إن سيدتى تفتننى وتبلونى لتعرف على أية طريقة أحبها ؛ ولكنى لن أفك نفسى من وثاق حبها مهما ضاعفت لى من أذى » .

والشواهد التاريخية على التأثير الموسيقى العربى فى هذه الأشعار كثيرة . فلدينا مجموعة الأشعار المقدسة لألفونسو العاشر التى تمجد العذراء القديسة ماريا ،

(١) R.M. Pidal, *op. cit.*, pp. 27-38. وكذا A.R. Nykl, *op. cit.*, p. 291. وكذا Pierre Belperron: *Joie d'Amour, Contribution à l'étude des Troubadours et de l'Amour Courtois*, Paris 1948, pp. 60-61.

وعددها أربعمائة واثنتان من الأغنيات ؛ منها مالا يقل عن ثلاثمائة وخمس وثلاثين أغنية (أى ٨٣٪ منها) تسير على حسب المقطوعة السابقة التى أوردناها لجيوم التاسع : ففيها ثلاثة أبيات من قافية واحدة ، يتبعها بيت ذو قافية على حدة تتكرر ، وهى تقابل القفل vuelta ، ثم بيتان يقابلان المركز ، بمثابة المطلع estribillo فى العربية ، ولكنه يعقب المقطوعة الأولى .

ثم إن من بين الصور التى تحلى مجموعة أغانى العذراء السابقة صورتا مغنيين Juglares ، إحداهما صورة لمغن مسيحى ، والأخرى صورة مغن عربى ، يمسك كل منهما عوداً ، ويتغنيان معاً بتمجيد العذراء ، و بينهما جرة من خمر ، هى رمز الوجد الصوفى [١] .

وقد سبق أن أشرنا إلى مكانة « ألفونسو التاسع » ، وما كان لبلاطه من تأثير ثقافى وعلمى فى مختلف دول أوربا . ومن ذلك تأثيره فى « دانته »[٢] . ومعلوم أن « دانته » (١٢٦٥ — ١٣٢١ م) ثم « پترارکه » (١٣٠٤ — ١٣٧٤) قد بلغا درجة الكمال الفنى بنوع من الشعر الغنائى يطلق عليه : « سونيتو » soneto أو « سونيت » sonnet . وهو فى الغالب مكون من أربعة عشر بيتاً ، مقسمة إلى أربعة أقسام : اثنان منها رباعيان ، والآخران ثلاثيان . ومطلع كل من القسمين الأولين ذو قافية واحدة ؛ وهو يقابل المطلع أو المركز (estribillo) فى الموشحات وفى شعر التروبادور ؛ ثم إن القسمين الأولين كذلك ينتهى كل منهما ببيت متفق كذلك مع المطلع فى نفس القافية ، وهو ما يقابل القفل [vuelta أو tornade] — وأما القسمان الثلاثيان الآخران فإن مطلع منهما متفق

---

(١) انظر مرجع مينندث بيدل السابق ص ٦٣ — ٦٥ .

(٢) ص ١٥٤ — ١٥٥ من هذا الكتاب .

فى القافية . ولـكن البيت الثانى من الثلاثية الأولى يتفق مع الثالث من الثلاثية الثانية ، كما يتفق الثالث من الأولى مع الثانى من الثانية [١] . وقد نال شـكل « السونيت » الإيطالى بعض التعديل ، فأصبح يتألف من مجموعات سداسية ، كل مجموعة لها من بيتيها الثالث والسادس ما يشبه القفل فى الموشحات ، إذ أن هذين البيتين فى كل مجموعة متفقان فى القافية [٢] . وظل موضوع قصائد « السونيت » هو الحب ، إما الحب الطاهر البالغ القسوة ، الدائم الأثر ، كما فى أغانى «دانته» و «پترارکه» ؛ وإما الحب اللاهى الذى يغتنم المسرات حين تسنح بها الفرصة ، كما فى قصائد « رونسار » الفرنسى [٣] مثلا . وقد عم هذا النوع من الشعر الغنائى الأدب الأوربى كله على أثر ظهوره فى إيطاليا .

وفى كل ذلك نكاد نقطع بتأثير عربى خلقته أغانى « التروبادور » فى الأدب الأوربى كله [٤] . ذاك ما يخص التأثير الفنى المحض فى الشعر ، وقد رأينا كيف انتقل هذا التأثير تابعاً للجنس الأدبى الذى صب فى قالبه . وكذلك الحال فيما يخص الأسلوب .

٢ — صور الأسلوب الفنية :

نقصد بها الصور الجزئية التى ينقل بها الكاتب أفكاره ، ويصبغ بها خياله

---

(١) أى تسير القوافى فى أقسام « السونيت » كما يأتى : القسم الأول ا ب ب ا — القسم الثانى : ا حـ حـ ا — الثالث : ء هـ و — الرابع : ء و هـ . انظر نماذج « دانته » و «بترارکه» ونموذجاً أسبانيا فى Diccionario de Literatura Española, p. 568.

(٢) أى تسير القافية فى الأقسام كالآتى : المجموعة السداسية الأولى ب ب ا ؛ حـ حـ ا وفى الثانية : ء ء هـ ؛ و و هـ ، وهكذا ...

وانظر نموذجاً له من شعر « رونسار » فى :

A. Gide: *Anthologie de la Poésie Française*, p. 72.

(٣) وقد عدل « شكسبير » من نظام « السونيتو » الإيطالى ، فنظمه أحيانا فى قواف متقاطعة ولـكن ظل موضوعه دائماً هو الحب .

(٤) P. Le Gentil: *La Poésie Lyrique*, pp. 111-113, 180-183.

فيما يسوق من عبارات وجمل . وقد يبدو — لأول وهلة — أن تبادل التأثير فى الأسلوب لا موضع له فى دراسات الأدب المقارن ، لأن الأسلوب من خصائص اللغة ومقوماتها . ثم إن الأسلوب مجال ظهور شخصية الكاتب ، وفيه يتجلى طابعه الخاص .

ولكن الأسلوب — مع ذلك — يعبر عن صور فنية لها نظائرها فى اللغات والآداب المختلفة . وقد تتكافأ هذه التعبيرات فتكون مجال تأثير وتأثر .

والكاتب فى أسلوبه يخضع لمقتضيات الجنس الأدبى الذى هو بسبيله . فإذا كان هذا الجنس قد اقتبس عن بلد أجنبى ، فلذلك تأثير فى الكاتب فيما يصور من مشاعر وأفكار . ويتأثر الكاتب به كذلك حين يختار الكلمات وحين يبحث عن صور البيان الملائمة لموضوعه . وهذا لا يمنع من أن تظهر فى وحدة العمل الأدبى أصالة الكاتب وطابعه الخاص ، كما لا يمنع ذلك من أن يخضع الكاتب فيما يكتب لقوانين لغته وأصولها .

وها هو ذا الشاعر الإيطالى « بترارِكه » حين تأثر بشعر « التروبادور » فى موضوعه وأسسه الفنية العامة ، فقد نقل كذلك كثيراً من الصور التى تعبر عن عاطفة الحب ، فشبهه بالنار واللهب والحديد والقيود والسجن ، وصور الموت فيه شهادة[1] .

ومثال ذلك أيضاً الصور التى تأثرت بها مسرحيات الرعاة فى الأدب الفرنسى ، حين انتقل ذلك الجنس من الأدب الإيطالى إلى فرنسا ، كالتشبيهات والاستعارات التى مصدرها المناظر الريفية وحياة الرعاة فيها ، وما يستتبعه ذلك

---

(١) انظر : R. Bray: *Préciosité et Précieux*, pp. 27, 59.

وكذا : J. Van Tieghem: *La Littérature Comparée*, p. 86.

من صور ، كنمو الحب الساذج فى ظلال الغابات والـكثبان وعلى ضفاف الأنهار .

وكذلك شعراء « التروبادور » فى تصويرهم للحب ولوعته ، وما يستعذبه المحب من عذاب . فالمحب الصادق يحب كل ما يتصل بحبيبته ، ويستروح إلى النسيم الذى يهب من مقامها كأنه نعيم الخلد ، ويصور ما يعتريه من أرق وسقام وبكاء غزير ؛ ويعتريه الذهول حين يستغرق فى الذكرى ، حتى لا يفهم ما يقال له ، وحتى ليسلب ما فى يده دون أن يدرى ، وحتى يرميه الناس بأنه مجنون ، ويشكو المحب من قسوة المحبوبة التى لا يعرف قلبها الرحمة . ويصف المحب أنها تظل تمنيه حتى إذا احترق بحبها تركته . ثم ينوء بعبء الرقيب والواشى والعذول ، ويكيل لهم اللعنات . ويقيم على اليأس لا يريم . ويكلف نفسه المشاق طواعية . ويرضى بالخيال الباطل من صاحبته ، ويفضله على المتع التى قد تتيسر له لدى غيرها من النساء[1] .

أما التأثير فى صور الأسلوب بين الأدب العربى والفارسى فهى أشهر وأرحب من أن نمثل لها ببضعة أمثلة . ونكتفى بأن نقرر أنها تكثر فى الأجناس التى انتقلت من العربية إلى الفارسية ، كالقصيدة الغنائية ، والمقامة ، والرسائل . وقد تبلغ فى هذا المجال درجة التقليد الذى يفقد الأصالة . على أنها تندر فى جنس الملحمة الذى انفرد به الشعر الفارسى .

ويعترف[2] « دولتشاه » أن للعرب الفصاحه والبلاغة ، وأن الفرس اتبعوهم

---

(١) من اليسير إرجاع هذه الأفكار إلى نظيرتها فى الأدب العربى ، ولا نريد استقصاء ، وإنما ضربنا أمثلة عامة ، نضيفها إلى ما ذكرنا سابقاً من اتفاق المضمون بين الموشحات والأزجال وشعره « التروبادور » — انظر :
Jeanroy: *La Poésie lyrique des Troubadours*, I, pp. 93-115.

(٢) دولتشاه : تذكرة الشعراء ، طبعة براون ، لندن ١٩٠١ ص ١٩ .

فى ذلك . وقد حاكت علوم البلاغة فى الفارسية نظيرتها فى العربية . ومن ألف من الفرس فى علوم البلاغة لم يزد على أن ترجم قواعد البلاغة العربية القديمة وذكر أمثلة فارسية لها . وأقدم ما علمنا من تلك الكتب هو كتاب « فروخى » معاصر الفردوسى ، وعنوانه : « ترجمان البلاغة » . ومن هذه الكتب أيضاً كتاب : « حديقة السحر » الذى ألفه « وطواط »[1] .

***

وقد قررنا أن أهم مايساعد على اقتباس الصور فى الأسلوب هو انتقال الجنس الأدبى إلى الأدب المتأثر ، إذ هو القالب العام الذى تساق فيه هذه الصور . ولكن قد يحدث أن يفيد الكاتب أو الشاعر من معين ثقافته العالمية فيما يسوق من صور ، كما يفيد منها فى اقتباس الموضوعات العامة التى يعالجها . وكل كاتب أو شاعر عميق أصيل يمتاح من هذه الموارد العالمية فيغنى أدبه ، دون أن يفقد أصالته . وقد تكون الصورة سائرة عامة فى الأدب المؤثر ، ولكن تصبح جديدة فى الأدب المتأثر .

ويحضرنى ماساقه الأستاذ الدكتور « طه حسين » فى مناقشته المرحوم مصطفى صادق الرافعى حين وصفه بأنه يعانى فى إخراج كتبه « آلام الوضع » ، يقصد بذلك أن يعيبه بالتكلف فى صوره وتجافيه للسائغ المألوف . وقد أعجب بهذه الصورة الرافعى نفسه ، فرأى ، متهكماً ، أن هذه الصورة تدل على تقدم فى الأسلوب من جانب الأستاذ الدكتور : والعبارة — بعد — مألوفة فى الأدب الفرنسى . وليس لمافيه — دائماً — هذا المعنى الذى ينال ممن يوصف به . وقد وصف بها «فلوبير» نفسه ، معبراً بذلك عما يعانيه من جهد فى سبيل صياغة أسلوبه المحكم الرصين .

ويتحدث «شوقى» فى الفصل الأول من مسرحيته : « مصرع كليو باترا»

---

(١) وترجم كتاب « تذكرة الشعراء » السابق الذكر إلى العربية الأستاذ الدكتور إبراهيم أمين.

عن اختفاء «أنطونيوس» فى الإسكندرية وعزمه ألا يظهر فى قصر « كليو باترا » قبل أن ينتقم لهزيمته فى موقعة « أكتيوم » . يقول « شوقى » :

آلى وأقسم لا يرى فى قصرها حتى يقــوم مجــده المنهار
إن البــلاء أجل من ألا يرى عجباً ! أتخفى فى الهشيم النار ؟

وصورة إخفاء الهشيم فى النار — كناية عن إخفاء ما لا بد من ظهوره — طريفة فى اللغة العربية ، وهى مألوفة جارية فى الفارسية ، وقد انتقلت منها إلى الأدب التركى الذى كان شوقى يعرفه .

وكذلك قول شوقى فى نهج البردة (الشوقيات جـ ١ ص ٢٤٣) :

لا تحفلى بجنــاها أو جنايتها الموت بالزهر مثل الموت بالفحم

فلهذا المعنى نظير فى قصة « جامى » الفارسى : « ليلى والمجنون » ؛ إذ يقول على لسان قيس : « وسواء لدى مت بورق الورد أم بالخنجر »[1] . ويحتمل أن يكون « شوقى » قد اطلع على القصة ، أو قرأ ترجمتها الفرنسية الحرة التى ظهرت عام ١٨٠٥ ، وقام بها المستشرق الفرنسى Chézy .

ومثل آخر فى قول « شوقى » على لسان شخصية « أنو بيس » فى مسرحية : « مصرع كليو باترا » يناجى أفاعيه :

وأنتن والنــاس قــد تلتقو ن ، ففيكن شر ، وفى الناس شر

فالالتقاء بين شيئين بمعنى تشابههما لا وجود له فى العربية وضعاً . ولذا أنتج استخدام شوقى له بهذا المعنى صورة ذات حركة عن طريق التشبيه الذى تتضمنه

---

(١) انظر ترجمتنا لقصة جامى : ليلى والمجنون أو الحب الصوفى ص ١١١ — وكتابنا : الحياة العاطفية ، ص ٦٧ .

الـكلمة ، على حين هذا المعنى مألوف فى الفرنسية ، وهو من المعانى الوضعية لفعل: se rencontrer — وما أردنا سوى ضرب أمثلة متفرقة لتوضيح الفـكرة . والمجال بعد أمام الباحثين . وقد يؤدى استقصاء مثل هذه الصور لدى كاتب إلى نتائج هامة تتعلق بأصالته وفنه وثقافته ، وطريقة تمثيله لتلك الثقافة .

هذا ؛ وقد اقتصرنا على بعض الأجناس الأدبية التى رأينا الإلمام باتجاهاتها ضرورياً . ولم ندرسها لذاتها ؛ و إنما درسناها من وجهة نظر مقارنة تفتح المجال لفيض من البحوث الهامة فى النقد العربى والأدب المقارن على سواء .

الفصل الثالث

المواقف الأدبية والنماذج البشرية

هذا جانب أدبي يظهر فيه تبادل الصلات الفنية في الآداب والعصور المختلفة. وفيه تظهر أصالة الكتاب قوية عميقة إلى جانب تأثرهم بسابقيهم وإفادتهم منهم. إذ يتخذ هؤلاء الكتاب المواقف الأدبية والنماذج البشرية طرقاً فنية يعبرون بها عن آرائهم وعن مجتمعاتهم تعبيراً فنياً، ويجعلونها منافذ يطلون منها على عصرهم بمشاعرهم وشخصياتهم. ونعالج في هذا الفصل — كما هو واضح من العنوان — طرق البحوث ومنهجها في مجالين من مجالات الأدب المقارن، هما: المواقف الأدبية، والنماذج البشرية.

١ — المواقف الأدبية

يصور الكتاب — أو الشعراء — في المسرحية أو القصة، عالماً صغيراً يقتطعونه فنياً من العالم الكبير. وفي ذلك العالم الصغير لا يمكن أن يظهر الإنسان معزولاً عن سواه، أو محصوراً في نطاق ذاته، إذا توافرت له الحياة الفنية، وهي التي يظهر بها خلقاً فنياً مكتملاً، شأنه في ذلك شأن الإنسان في العالم الكبير: فمثلا شخصية «عطيل» في مسرحية: عطيل، لشكسبير؛ لا نفهمها من سلوك عطيل وحده، ولكن نفهمها من خلال «ياجو» و «ديديمونا»، ووالدها: برابانتيو Brabantio، والشخصيات الأخرى؛ على الرغم من أن «عطيل» هو محور المسرحية. ذلك أنه مشترك معهم في «الموقف» الذي يربط بينهم، ويرزحون تحت عبئه، ويتصارعون فيه معاً. حقاً لكل شخص في المسرحية والقصة — كما هو في العالم كذلك — خلق خاص، وطبيعته متميزة، ينفرد بهما

عن غيره ، ويمكن للدارس أن يتعرف عليها نظرياً على حدة ؛ ولـكنه بالنظر للموقف لا يمكن أن ينفرد عن سواه ، بل يتضامن مع القوى التى يتفاعل معها ، و يتحدد بها جهده ، على نحو ما يشعر هو بها ، وكما يكتشف من ثناياها ذات نفسه ، ويسير بها فى حركة دائبة نحو المصير الفاصل بالنسبة له وبالنسبة للآخرين المشتركين معه فى عالمه . فالمسرحية — أو القصة — تجربة يكف فيها الأفراد عن عزلتهم . وهى حدث اجتماعى يجرى فى مجموعة صغيرة من الناس ، تتصارع فيهم قوى حيوية ، على نحو ما فى المجتمعات الإنسانية الطبيعية ، ولـكنها بنيت بناء فنياً مختاراً مركزاً على محور من شأنه أن يهز المشاعر أو يحرك قوى الفـكر . وكل شخص — فى المسرحية أو القصة — يمثل قوة من القوى . وهذه القوى ، فى تصارعها مجتمعة ، هى التى ترسم البنية العـامة للمسرحية فى حركتها الدائبة المتشابكة نحو المصير . وكل شخصية فى المسرحية تسير على حسب طبيعتها الخاصة ، ولـكن فى حدود الوظيفة التى تبين عنها صلاتها مع الشخصيات الأخرى حباً أو بغضاً ، وولاء أو نفوراً ، وتعاوناً على البناء أو نزوعاً إلى الفرقة ، كما تبدو فى العـالم الفنى الصغير صورة لما يزخر به العالم الحيوى الـكبير(١) .

وقد أصبح « الموقف » من الاصطلاحات الفلسفية فى العصر الحديث ، ومعناه علاقة الـكائن الحى ببيئته وبالآخرين فى وقت ومكان محددين ؛ وهو كشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات ، بوصفها وسائل أو عوائق فى سبيل حريته ، ولا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد ، مرتبطاً بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بمشروعه إلى غاية له يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة ؛ وهذه العوامل — مهما كانت درجة تعويقها — هى التى تحدد مشروعه

---

(١) انظر : Etienne Souriau: *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, Paris 1950, chap. Ier et pp. 167-171.

وتشف عن حريته . ويجب أن تتحدد هذه الحرية بتلك العوامل، فيجب ألا تبلغ الحرية في مشروعها درجة الوهم ، كما إذا كون العبد في القيد مشروع تملك ثراء سيده ، بدلا من مشروع نجاته وتحرره ، وألا تضعف إلى درجة السلبية فتقف دون التفكير في تغيير الحالة الراهنة ؛ فالموقف يتألف من عوائق ومن مقاومة لها في وقت معاً ، وبه يكون الإنسان في تغير دائب تبعاً لمشروعه ومايبذله من جهد فيه ؛ وفيه يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع ، بوجوده في حالة ما وتجاوزه هذه الحالة في آن : فما الوجود الإنساني المشروع سوى وجود في موقف(١) .

وتلك هي المعاني التي تربط الموقف في المسرحية — أو القصة — بالموقف في الحياة . فلكل مسرحية موقف . فالبنية الفنية فيها ذات مغزى عام محدد المعالم ؛ هو العالم الفني الذي ترتبط به الشخصيات ، وتتحدد به معاني الوجود والناس والأشياء لدى تلك الشخصيات . وهذا هو الموقف العام . ولا يتحدد هذا الموقف حق التحديد إلا على أساس القوى الوظيفية لكل شخص من الأشخاص في المسرحية ، في سلوكه الخاص تجاه هذا الموقف . وهذه القوى الوظيفية المتصارعة يتمثل فيها موقف كل شخص على حدة . وهذا هو الموقف الخاص . ولا يمكن فهمه حق الفهم إلا في ضوء الموقف العام كما سبق أن أشرنا .

فالغيرة الفتاكة في قلب قائد شجاع عقد صلة الحب بينه و بين فتاة أعلى طبقة منه ، في حين اشتدت حاجة قومها إليه في الحرب ، فكان القائد مثار حسد ممن فسدت أخلاقهم من قومها ؛ كل ذلك خلق موقفاً عاماً جعل الحسد جذوة مضطرمة في خير موقد لها وهو قلب عطيل ، فكانت أنفاس الآخرين — ينفثونها في ذلك الموقد — سبباً لاتقاد الجذوة واشتداد لهيبها . هذا هو الموقف العام الذي

---

(١) انظر : J.P. Sartre: *L'Etre et le Néant*, pp. 633-638.

يتمثل فيه دور وظيفة كل شخصية من شخصيات المسرحية وما دار فيها بينهم من صراع .

فموقف المسرحية ، إذن ، يختلف عن موضوعها . إذ الموضوع هو المادة التى تتنوع أشكالها على يد الكتاب والشعراء ، فى حين يكتسب الموقف العام طابعاً محدداً فى المسرحية به تتجاوز مجرد المشابهة السطحية فى الموضوع مع مسرحيات أخرى . وقد تتشابه المسرحيات فى مواقفها العامة ، فيكون هذا التشابه رباطاً فنياً أقوى من مجرد هذا التشابه السطحى فى الموضوع . وهذا الرباط الفنى المبنى على التشابه فى المواقف العامة هو ما ينبغى أن يكون مجال اهتمام الدارسين فى الأدب المقارن ؛ لأنه المجال الخصب لتوالد الصلات الأدبية الفنية بين مختلف الآداب .

فمثلاً ؛ إذا أخذنا الغيرة الفتاكة وجه شبه بين مسرحية « عطيل » السابقة الذكر ومسرحية « فيدر »[1] لراسين ، كان هذا الشبه سطحياً ، لأن نوع الحب ونوع الغيرة مختلفان فى المسرحيتين السابقتين ، تبعاً لاختلاف الموقف العام فيهما. على أنا حين ننظر فى مسرحية : « زايير »[2] لڤولتير، نجد الموقف العام فيها متشابهاً

---

(١) الموقف العام لمسرحية « فيدر » يتمثل فى الحب الآثم ، وقد أوردنا موجز الفكرة لمؤلفها « راسين » وعلقنا عليه فى كتابنا : الرومانتيكية ص ٣ — ٤ ، ٩ ، ولكن الغيرة هى مجال إبداع تصوير راسين ، وبها حلت عقدة المسرحية .

(٢) Zaïre مسرحية فى خمسة فصول لڤولتير ، مثلت لأول مرة عام ١٧٣٢ ، ونشرت لأول مرة عام ١٧٣٨ — تدور حوادثها فى عصر لويس التاسع . وفيها يحب «أوروسمان» أمير أورشليم أسيرته الفاتنة زايير . ويحضر إلى قصر إمارته الفارس الفرنسى : نيرستان ، يفتدى منه الأسرى ، فيجود الأمير بتسريح جميع الأسرى ما عدا زايير ، لأنه يعتزم الزواج منها ، وما عدا الشيخ : لوزينيان Lusignan لأنه سليل أمير من أمراء أورشليم . ثم لا يلبث أن يحرر الشيخ بسبب رجاوات زايير ؛ وإذا الشيخ يكتشف بعد تحريره — بعلامات جسدية — أنه والد الأسيرة الفاتنة التى فقدها فى صغرها ، وأنه والد نيرستان أيضاً . فيحاول أن يقنع الفتاة برفض الزواج ممن تحبه ، وهو أمير أورشليم ، إبقاء على دينها . ويصطرع فى قلب الفتاة حبها للأمير وحبها لدينها . وقبل أن تفصل فى الأمر يموت الشيخ والدها . ويواصل أخوها جهوده فى سبيل إقناعها . وتطلب من الأمير تأجيل الزواج ، فتثور شكوكه . ثم يعثر على رسالة من نيرستان إليها ، فيظنها الأمير رسالة غرام (لاحظ أن هذه الرسالة تقابل منديل ديدمونا فى مسرحية عطيل) . ثم يفجؤهما الأمير ، فيعتقد أنها خانته مع الفتى . وفى عاصفة الغيرة يقتل =

مع الموقف العام فى مسرحية «عطيل». فالحب فى المسرحية الأولى بين غير متكافئين، وتدفع فيه الغيرة العمياء على اغتيال المحبوبة خطأ، ويعلم المحب القاتل بخطئه، فيدفعه الندم إلى الانتحار، فالشبه فى الموقف العام بين المسرحيتين واضح. وهذا الشبه ناشىء عن صلة تاريخية بينهما[1].

والقضية العامة لمسرحية: فاوست، للشاعر الألمانى: جوته، هى التردد بين العقل والقلب. ومنذ أول المسرحية نرى فاوست شقياً بعقله، لم يستطع به أن يذوق طعم السعادة أو لذة المعرفة، فييأس، ويهم بالانتحار، ثم يتولد فيه الأمل على رؤية مباهج الربيع، ويأخذ فى نشدان السعادة عن طريق إغناء مشاعره والانغماس فى تجارب حيوية مختلفة الأنواع، يصاحبه فيها روح الشر: «ميفيستوفيليس». ويأتى فاوست آثاماً يعتريه فيها الندم. ويكون هذا الندم بمثابة تكفير عن سيئاته، وآية على روح الخير فيه. ويظل فى هذه الآثام طوال الجزء الأول من المسرحية، وهو الجزء الذى ينتهى بنجاة مرجريت منه ومن روح الشر، بعد أن حاولا معاً إخراجها من السجن، ففضلت هذا السجن والبعد عن حبيبها، وانتظار العقاب العادل فيه، على الخروج مع روح الشر المصاحب لميفيستوفيليس[2]. ولكن فى الجزء الثانى[3] من المسرحية يظل فاوست منغمساً فى تجاب الحياة التى يُغنى بها مشاعره، ويهتدى بها إلى أن الحقيقة المجردة فوق قدرة العقل

= الأمير الفتاة البريئة بخنجره. ثم يكتشف خطأه. فيدفعه الندم إلى قتل نفسه فوق جسد ضحيته بعد أن يأمر بإطلاق سراح الأسرى. ويزعم ڤولتير أن مسرحيته هذه ذات صبغة دينية، فى حين أن صبغتها المسيحية ضئيلة تشف عن إلحاد ڤولتير. وهذه المسرحية هى التى ظلت ذات قيمة فنية كبيرة من بين مسرحيات ڤولتير جميعها.

(١) يعترف ڤولتير أنه أفاد فى مسرحيته هذه من المسرح الإنجليزى. وواضح تأثره فيها بالمسرحيات الإنجليزية بعامة، وخاصة بمسرحية عطيل، كما قرر ذلك النقاد.

(٢) قد ترجم الجزء الأول، من المسرحية إلى العربية، الدكتور محمد عوض محمد.

(٣) لما يترجم هذا الجزء إلى العربية بعد.

المجرد . ويتعرف على « هيلين » (رمز الجمال الخاص) ، فيهتدى عن طريقها إلى الخير ، وهو غاية ما يستطيع المرء الوصول إليه بعواطفه الإنسانية وروحه الصافية . فقضية فاوست هي إفلاس العقل الخالص ، ووجوب إغناء المعانى الإنسانية عن طريق غنى المشاعر ، والغوص فى تجارب الحياة لتظهر روح الإنسان سامية فى طبيعتها الخالصة بفضل عمل الخير ، لا عن طريق البقاء فى نطاق التفكير المجرد . وتلك قضية رومانتيكية عامة ، يتبلور الموقف العام فى المسرحية حولها .

وعلى بعد ما بين موضوع مسرحية فاوست السابقة وموضوع مسرحية «شهر زاد» للأستاذ توفيق الحكيم ، وعلى ما بين المسرحيتين من فروق فى طريقة المعالجة وجوهرها ؛ نرى القضية نفسها هى محور الموقف العام فى مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم السابقة الذكر ، ولكن فى صورة معكوسة . فشهريار فى مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم يبدأ وقد شبع من الجسد ، ومل البقاء فى حدود العاطفة ، واشتاق إلى معرفة الحقيقة مجردة ؛ تلك الحقيقة التى يتخذ « شهر زاد » رمزاً لها . ويظل سائراً فى طريق التجرد من ما ديته وعواطفه بجهوده الفكرية التى ينوء بها أحياناً فيتردد فى طريقه ، ولكنه لا يلبث فى عاقبة أمره أن يكشف عن فشل جهوده فى محاولة التجرد من جسده وعاطفته ، بعد أن صم أذنيه عن إنذار شهر زاد المتكرر له . فيفقد فى طريق المعرفة التجريدية نفسه . لأنه فقد آدميته . ويصبح كالشعرة التى أصابها بياض الشيخوخة ولم يعد لها علاج سوى الاقتلاع . وبذلك يكون شهريار قد سار فى الطريق المضاد لما سار فيه فاوست . ولكن قضيتهما واحدة . ولهذا انتهى الأول إلى الفشل ، والثانى إلى النجاح . وعندنا أن القضية الرمانتيكية : (العقل والقلب) — وهى التى كانت محور مسرحية فاوست — هى قضية مسرحية شهر زاد ، وهى ذات أثر واضح فى الموقف العام فى المسرحية الأخيرة . ونكرر أن بين المسرحيتين بعد ذلك بوناً شاسعاً فى

أمور كثيرة ليس هنا مكان تفصيلها ، على الرغم من وضوح التأثير الأدبى فى مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم .

ولا شك أن الشاعر الإنجليزى : «بيرون» (١٧٨٨ — ١٨٢٤) متأثر بمسرحية فاوست لجوته ، فى مسرحيته التى عنوانها : منفرد [1] . والشبه قوى بين المسرحيتين فى الموقف العام والمنهج الفنى ، وإن يكن هذا الشبه جزئياً ومحدوداً . ذلك أن مسرحية «منفرد» تشبه فى موقفها العام مسرحية فاوست فى جزئها الأول فحسب . وموقف منفرد يشبه ، من بعض الوجوه ، موقف فاوست ، كما يشبه ، من بعض الوجوه الأخرى ، موقف مرجريت فى مسرحية جوته السابقة الذكر .

وطبيعى أنه قد يتشابه الموقف العام فى المسرحيات وتكون مادة موضوعها متشابهة فى وقت معاً . ونضرب مثلا لذلك مسرحية « أوديب الملك » ، للشاعر اليونانى سوفوكليس (٤٩٦ — ٤٠٦ ق . م) ، وموضوعها سلطان القدر الساحق الذى قد تتحول به انتصارات المرء إلى هزائم ، وهزائمه إلى انتصارات . ومادة الموضوع هى الأسطورة اليونانية الشهيرة التى فيها تنبأ الكاهن بأنه سيولد

---

(١) Manfred مسرحية لبيرون نشرت عام ١٨١٧ ، وفيها يظهر الساحر « منفرد » فريسة اليأس والندم بسبب حب أثم فيه فقضى على حبيبته ، ويدعو لنجدته ، برقاه السحرية ، أرواح الأرض والسماء التى تعجز عن أن تهدى إليه ما ينشده من نعمة النسيان . وفوق قمة جبل يونفرو يقف « منفرد » يسب جمال الفجر المشرق على الثلج ، ويضيق بالطبيعة ذرعاً ، ويهم بالانتحار فلا يستطيع ، إذ ينقذه صائد الوعول . ثم يأبى الخضوع لأرواح الشر التابعة لأهرعان ، وقد اشترطت لعلاجه من يأسه أن يخضع لها . ثم يظهر شبح « أسترتيه » Astarte وهى حبيبته التى كان حبه لها شؤماً عليها ، فيتوسل إليها ، وتأبى أن تغفر له ، وتتنبأ بموته فى الغد . وفى لحظة موته تظهر أرواح الشر ، فيأبى الخضوع لها ، كما أبت مرجريت أن تخرج من سجنها مع حبيبها جزعاً من روح الشر فى مسرحية فاوست ، ويلعن « منفرد » الشياطين ، لأن الجرائم ينبغى ألا تعاقب بجرائم على يد شر المجرمين وهم الشياطين ، ويأمرهم بالعودة إلى جحيمهم ، فعذاب الضمير أعظم ألماً من الجحيم ، فالروح — وهى خالدة — تجزى نفسها على أعمالها الخيرة والشريرة ، ففيها أصل الشر ، وفيها جزاؤه ، ونهايته . وتنصرف أرواح الشر ويموت منفرد على الأثر .

للايوس ، ملك طيبة ، ولد يقتل أباه ويتزوج بأمه . فيأمر ذلك الملك راعياً من الرعاة أن يأخذ ابنه الوليد ، ويلقيه على جبل كى يفترسه وحش . وقد أشفق الراعى على الطفل وأسلمه لراع آخر حمله إلى پوليبوس ملك مدينة : كورنته ، المحروم من الولد ؛ فرباه وهيأه لولاية عهده . وعندما تنبأت العرافة له أنه سيقتل أباه ويتزوج بأمه ، يهوله ذلك ، ويغادر كورنته لئلا يقع فى المحظور ، ويتوجه إلى طيبة ، وهى وطنه الحقيقى . وفى الطريق يلتقى برجل على عربة خلفه خمسة من أتباعه ، فيشتبك معهم ويصرعهم ، وكان هذا الرجل هو أباه لايوس ، دون أن يعلم . ويدخل طيبة ، فيجد أهلها فى فزع من وحش له جسم أسد ووجه امرأة وأجنحة نسر ، يلتقى بمن يصادف فى مدينة طيبة ، فيضع له لغزاً عن الحيوان الذى يمشى فى الصباح على أربع وفى الظهيرة على اثنتين وفى المساء على ثلاث ، ويقتل من لا يجيبه على اللغز . ويحل أوديب اللغز بأن ذلك الحيوان هو الإنسان الذى يحبو طفلا ويسير على رجليه رجلا ، ويتوكأ على العصى شيخاً . فيقتل الوحش نفسه . ويستحق أوديب بذلك أن يصير ملكاً ، ويتزوج من چوكاستا أرملة والده الذى قتله دون أن يعلم كذلك ، ثم تنقم الآلهة على المدينة ، فتصيبها بوباء ، وتتنبأ عرافة أپولو بأن الوباء لن ينكشف عن المدينة مالم يعاقب الأثيم الذى قتل لايوس . ويجتمع الكهان ويطلبون من أوديب أن يبحث عن القاتل .

وأعظم من عالج الموضوع قديماً فى المسرحية هو سوفوكليس . ومسرحيته : « أوديب الملك » ، تتناول الموضوع منذ فترة الوباء فى طيبة والبحث عن القاتل . وحين يكتشف أوديب أنه ذلك الأثيم القاتل لأبيه والمتزوج من أمه ، يفقأ عينيه حتى لا يرى أمه وثمرات زواجه منها .

ومسرحية الأستاذ توفيق الحكيم تتناول نفس الموضوع . ولكن مؤلفها لم يسند الأمر إلى الآلهة فى تدبير الشر لأوديب البرىء ، بل جعل هذه المكائد

من تدبير الكاهن : الأعمى تريسياس ، كى يقضى على أسرة لايوس ، وينقل حكم طيبة من أيديها . وذلك كى تتمشى الأسطورة — فى رأى المؤلف — مع تعاليم الإسلام التى تقضى بأن الشر لا يسند للإله . وإنما الشر من تدبير الناس أنفسهم . وفى النهاية يعلم أوديب الحقيقة ، فيحاول التعلق بالواقع كى يبقى زوجاً لأمه ، ولكن الأم تقتل نفسها ، فيفقأ هو على الأثر عينيه[1] .

وطالما عولج الموضوع فى مسرحيات أوروبية منذ الشاعر اليونانى : أسخيلوس (٥٢٥ — ٤٥٦ ق . م) — وهو أول من عالج الموضوع — ثم توالت المسرحيات فى الموضوع فى مختلف الآداب الأوربية حتى اليوم . وقد تناول مؤلفوها فى مسرحياتهم مسألة حرية الإرادة[2] ، وسلطان القدر ، كما أدخل بعضهم فيها قضايا حب رومانتيكية[3] ، وإشارات إلى مسائل دينية أو سياسية .

ودراسة المواقف العامة فى المسرحيات والقصص — على هذا النحو — مجال

---

(١) وتأثر الأستاذ توفيق الحكيم بسوفوكليس فى مسرحيته ، كما تأثر بمسرحية أندريه جيد الذهنية على حسب ما يقول هو نفسه . ولكن الطريقة التجريدية التى اتبعها الأستاذ توفيق الحكيم أضعفت الصبغة الفنية للمسرحية . انظر تعليق الأستاذ الدكتور محمد مندور على المسرحية فى كتابه : مسرح توفيق الحكيم ، القاهرة ١٩٦٠ ص ٨٣ — ٨٩ .

(٢) ممن انتصروا لحرية الإرادة الإنسانية ضد الكهنة ومزاعمهم « كورنى » الشاعر الكلاسيكى الفرنسى فى مسرحيته : أوديب ، فهو يجرى فى المنظر الخامس من الفصل الثالث من مسرحيته حديثاً على لسان : تيزيه : أن السماء عادلة لا تعاقب ظلماً ، بل تساعد على الخير . ويرى أن الفضائل تصبح جوفاء ، وكذلك الرذائل تصير مبررة ، إذا اعتقدنا فى سلطان القدر المطلق وتحكمه فى الشر ، فنجحد بذلك عدل الآلهة . وهذا أثر واضح للخلاف بين اليسوعيين والجانسينيين فى عصر « كورنى » . ألا يمكن أن تكون هذه الصيحة المسيحية فى روحها مما أوحى إلى الأستاذ توفيق الحكيم بتعديل الأسطورة لتتفق مع روح الإسلام على نحو ما سبق أن أشرنا ؟ -

(٣) مثل ڤولتير فى مسرحيته أوديب ، وفيها يدخل فيلو كتيت محباً لجوكاستا ، وأما أندريه جيد فى مسرحيته التى نشرت عام ١٩٣١ ، فإنه ينتصر لسلطان القدر المطلق ضد حرية الإرادة الإنسانية .

خصب للمقارنات والكشف عن أنواع كثيرة من التأثيرات الأدبية التى يستفيد منها ذوو المواهب والعبقريات فى مختلف الآداب. وأول من بحث فى المواقف الأدبية فى المسرح هو الناقد والشاعر الإيطالى: كارلو جوزى Carlo Gozzi (١٧٢٠—١٨٠٦). وقد انتهى إلى حصر المواقف المسرحية فى جميع أنواع المسرحيات وفى كل الآداب فى ستة وثلاثين موقفاً فحسب. وقد ناقش المسألة الشاعر الألمانى: «جوته»، مع صديقه وأمينه: إكرمان Eckermann، فأقر العدد الذى انتهى إليه كارلو جوزى[١]. وجاراهما ناقد فرنسى آخر هو چورج پولتى، فحصر العدد السابق وشرحه ومثل له[٢]. على أن چورج پولتى لا يحدد المبدأ العام لما سماه: الموقف المسرحى. وتعداده للمواقف غامض لا تخصيص فيه. فمن بين المواقف التى يعدها: «منافسة بين أشخاص غير متكافئين»[٣]، و «محاولات تتسم بالجرأة»[٤] و «قتل أحد الأقارب المجهولين»[٥]، و «الاختطاف»[٦]. وأقسامه هذه متداخلة غير صحيحة. فالاختطاف، مثلا، يدخل فى المحاولات المتسمة بالجرأة. ثم إنه يذكر من بين المواقف: «الزواج بمن لا يحل الزواج منه»[٧] و «الزواج غير المشروع الذى يسبب جرائم القتل»[٨] و «جرائم الحب غير الإرادية»[٩]، وواضح أن المواقف

---

(١) انظر: E. Souriau, *op. cit.*, p. 11.

(٢) فى كتاب له عنوانه: المواقف المسرحية الست والثلاثون، طبع فى باريس عام ١٨٩٥، ثم عام ١٩٣٤، واسمه بالفرنسية:
Les XXXVI Situations Dramatiques de Georges Polti.

(٣) وهو الموقف الرابع والعشرون فى كتابه.

(٤) وهو الموقف التاسع فى كتابه.

(٥) وهو الموقف التاسع عشر فى كتابه.

(٦) هو الموقف العاشر فى كتابه.

(٧) وهو الموقف الخامس والعشرون.

(٨) الموقف الخامس عشر من كتابه.

(٩) الموقف الثامن عشر من كتابه.

الثلاث الأخيرة متداخلة ؛ وكذلك « منافسة الأقارب »[١] يمكن أن تدخل في المنافسة المطلقة ، وتشمل حينئذ : « المنافسة بين أشخاص غير متكافئين » ، وهو ما أفرده موقفاً خاصاً كما سبق . على أن بعض ما عده في المواقف ليس سوى أحداث عامة ، كالاختطاف الذي ذكرناه فيما سبق ، و بعضها عواطف للشخصيات لا يتحدد بها موقف ، مثل : « الحقد على الأقارب »[٢] و «الطمع»[٣] و « الغيرة الخاطئة »[٤] و « الجنون »[٥] ....

ومثل هـذا التقسيم لا يصلح أساساً علمياً لتحديد التأثير الفني في المواقف العامة للمسرحية[٦]. والخلط بين الموضوعات والمواقف يؤدي إلى لبس في فهم المواقف ، وتنتج عنه أخطاء فنية كثيرة في تحديد الصلات الأدبية[٧] .

و إنما أردنا تحديد الموقف العام في المسرحية على نحو ما هو في الحياة ، من قيام نوع محدد من الصلات بين مجموعة صغيرة من الناس حول أمر تختلف نظراتهم

---

(١) الموقف الرابع عشر من كتابه .

(٢) الموقف الثالث عشر من كتابه .

(٣) الموقف الثلاثون من كتابه .

(٤) الموقف الثاني والثلاثون .

(٥) الموقف السادس عشر .

(٦) انظر E. Souriau, *op. cit.*, pp. 57-65. وكذا :
Jacques Scherer: *La Dramaturgie Classique en France*, Paris 1959, pp. 62-63.

(٧) كما يؤدي هذا إلى الخطأ في الموازنات الأدبية في داخل الأدب الواحد . فمثلاً : من يقارن بين قصيدة شوقي في الوقوف على الآثار (في السينية الأندلسية) وبين سينية البحتري في الوقوف على إيوان كسرى ، ويحصر كل همه في المقارنة بين الموضوعين في ذاتهما ، غافلاً عن الاختلاف الكبير بين موقف الشاعرين ، لا بد أن تأتي نتائج موازناته خاطئة مضللة (انظر هذا الكتاب ص ١٩٦ — ١٩٩) — وكذلك الشأن فيمن يقارن بين نونية شوقي في منفاه (يانائح الطلح أشباه عوادينا) ونونية ابن زيدون (أضحى التنائي بديلا من تدانينا) — وما أردنا سوى الإشارة إلى ما يغيب عادة عن الذين يتصدون للموازنات ، وليس هنا مجال التفصيل والشرح في الموازنات التي لا تدخل في نطاق هذا الكتاب .

إليه ، فيتولد عن هذا الاختلاف نوع من الصراع ينتهى — من وجهه نظر المؤلف — إلى نتيجة ذات مغزى . والموقف بهذا المعنى الحيوى يتفق والمعنى الفلسفى الحديث للموقف الإنسانى بعامة كما شرحنا .

وكل ما نستطيع أن نحدده من صور الموقف العام بهذا المعنى أنه يستلزم وجود قوة إنسانية تتجه بجهدها نحو غاية خاصة ، وتظل حريصة على الحصول على خير أو على تجنب أمر ، مما يستلزم قيمة معينة للأشياء فى نظرها . وغالباً ماتكون هذه القوة الإنسانية ممثلة فى شخص بطل المسرحية . وهو الشخصية الأولى فيها .

وإلى جانب هذه القوة الدرامية الممثلة فى شخصية البطل ، تقوم قوة أخرى منافسة لها ، تكون بمثابة عائق فى سبيل الوصول إلى الغاية المنشودة للشخصية الأولى ، وبها يحتدم الصراع وتكتسب المسرحية قوتها الحيوية . وتتمثل هذه القوة المعوقة فى شخص أو أشخاص تظهر على المسرح ، أو فى عوائق طبيعية أو اجتماعية تتراءى ظلالها من وراء الحوار .

وبين هذين القوتين قوة ثالثة تمثل الخير المطلوب ، أو المثال المنشود ، أو الخطر المرهوب ، وقد تبدو هذه القوة فى صورة شخصية هى المحبوبة مثلا ، وهى بمثابة القطب الذى يتركز حوله الصراع ، وهى مركز الإشعاع للقيمة أو للمثال الذى تبذل التضحيات فى سبيله . وقد تبدو هذه القوة فى صورة مثال تجريدى لا يظهر على المسرح ، كالوطنية والاستقلال والحرية المنشودة فى المسرحيات الاجتماعية مثلا . وليست هذه القوة سلبية فى الموقف ، ولكنها وسيلة من وسائل شبوب الصراع فيه .

يضاف لذلك قوة رابعة ، هى القوة التى يطلب لها الخير المنشود ، أو المثال الوهمى أو الحقيقى . وقد تكون هذه القوة ممثلة فى صورة شخصية من الشخصيات

المستقلة ، كما فى مسرحية «أندروماك» لراسين ، إذ المقصود بصراع الأم حماية طفلها أستيناكس[1] ؛ وقد ينشد البطل (وهو المثل للقوة الأولى السابقة الذكر) هذا الخير لنفسه ، فيجمع فى صراعه بين القوتين : الأولى والرابعة ، كما فى المسرحيات العاطفية مثلا . وقد يزدوج الصراع من هذا الجانب ، فينشد البطل خيراً لنفسه محافظاً فى الوقت ذاته على شرف غيره ومجده ، كما فى مسرحية « السيد » لكورنى . وفيها يمثل هذه القوة الرابعة شخصان : البطل « رودريج » ، ووالده (دون دييج)[1] . وهذه القوة الرابعة قد تظهر فى الشخصيات الممثلة لها على المسرح؛ وقد لا تظهر ، ولكن ظلالها حاضرة دائماً أمام القارىء أو المشاهد ، كما فى حالة أستيناكس فى مسرحية راسين[3] ، وكما إذا كان الخير منشوداً للوطن مثلا .

والقوة الخامسة الممثلة فى الصراع هى قوة الحكم ، أو القوة التى تزن الموقف وتميل كفته إلى ناحية من النواحى ، وقد تتمثل فى البطل ذاته ، وقد تتمثل فى الشخصية الممثلة للخير المنشود ؛ كالمحبوبة مثلا . وأضعف صورها أن تأتى من خارج المسرحية ، كالملك فى مسرحية : تارتوف لموليير ، أو تدخل الآلهة فى بعض المسرحيات اليونانية .

وأخيراً تأتى قوة الأعوان أو المساعدين . وقد تتمثل فى أشخاص ينضمون إلى أية شخصية من الشخصيات السابقة . فأعوان «ياجو» فى مسرحية عطيل مساعدون

---

(١) انظر كتابى : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ص ١١٠ – ١١١ إلى جانب نصوص هذه المسرحيات .

(٢) نص المسرحية ، وكذلك كتابى الرومانتيكية ص ٨ — ٩ .

(٣) يظهر الطفل على المسرح فى مسرحية « يوريبيدس » التى عنوانها : « أندروماك » يحدق به خطر القتل ، بل إنه ليرجو من منيلاوس والد هرميونه — وهو عدو أندروماك — أن يقيه الموت . وقد تحاشى راسين ظهور الطفل على المسرح ، لأنه من الوسائل الرخيصة فى إثارة المشاعر ، كما يرى الكلاسيكيون ، تبعاً لأرسطو .

لقوى الشر المنافسة للبطل . والملك فى مسرحية السيد لـكورنى مساعد للقوة الأولى أو البطل . وقد يؤدى حذف المساعد حذفاً فنياً إلى اكتساب المسرحية قوة فنية تبلغ حد الروعة ، حين يشيع فى جوها انتظار المساعد الذى لا يحضر ، أو العون الموهوم الذى لا وجود له . ومن القضايا الفنية المحبوبة عند الرومانتيكيين أن يكون البطل وحيداً دون عون ضد جميع القوى المتضافرة عليه . ومن المسرحيات الـكلاسيكية مسرحية : عدو المجتمع ، لموليير . وفيها نرى البطل يفقد ثقته فيمن حوله ، لأنه شديد التعلق بالصدق والصراحة اللذين يفتقدهما فى مجتمعه ، ضائق الذرع بما يزخر به ذلك المجتمع من تقاليد الرياء والنفاق التى تجعل من الرذائل فضائل سائدة . وقد فقد ذلك البطل ، بصفاته تلك ، كل معارفه وأصدقائه فى المجتمع . وأخيراً ينفر من حبيبته ، ومن الناس جميعاً ، ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء فى الأرض حيث تتوافر له فيه حرية الرجل الشريف . وهذه العزلة الخلقية هى التى يتصف بها «ألسيست» ، بطل مسرحية : «عدو المجتمع» لموليير ، وفيها يفقد كل عون له ، حتى إن صديقه « فيلنت » يبدو خادعاً مرائياً لا تربطه به صداقة حقيقية برغم المظهر . وقد بلغ « إبسن » المدى فى تصويره لموقف العزلة المعنوية للبطل فى مسرحيته الرمزية الاجتماعية : « عدو الشعب »(١) .

---

(١) Un Ennemi du Peuple (١٨٨٢) — ويجرى الحديث فيها فى مرفأ صغير على شاطىء النرويج الجنوبى ، اكتشف فيه منبع معدنى ، به سيصبح المرفأ فى عيش رغيد ، وستقام فيه حمامات الاستشفاء ليقصدها كثير من جميع الجهات . وطبيب هذا المرفأ هو « توماس ستوكمان » الذى يبدو فى أول المسرحية فريسة أزمة من أزمات الضمير ، لأن تحليلاته أثبتت أن مياه المنبع موبوءة . وواجبه أن يكشف عن هذه الحقيقة ، فيقضى بها على جميع آمال أهل هذا المرفأ . ويهدده أخوه الـكبير «پيتر توكمان» حاكم المدينة ، وهو مثال الموظف التقليدى — فى نظر « إبسن » — بعزله من المنشأة وحرمانه من مهنته التى يكسب منها قوته إذا لم يلزم الصمت . ويناصره ، أولا ، محررو جريدة « الشعب » ، ولـكنهم لا يلبثون أن يتخلوا عنه بانضمامهم إلى رئيس جمعية ملاك البيوت فى المدينة وهو : أسلاكسن Aslaksen . ويجهر الدكتور « ستوكمان » لهم بالحقيقة ، وأنهم يردون مياهاً مسمومة ، فيتهمونه بأنه « عدو الشعب » . ويتهمهم الطبيب بأنهم عبيد مزاعم ، وضحايا المستغلين من قادتهم ، ويلعن فيهم عبيد =

ولا نقصد من إحصاء القوى الست فى المسرحية أنه لا بد من ستة أشخاص ممثلة لها فى كل مسرحية ، فقد وضح مما قلناه أنها قد تمثل بأكثر من ذلك ، كما أنه قد يمثل شخص واحد فى المسرحية قوتين أو أكثر منها . وقد يحذف بعضها فيزيد التصوير الفنى قوة . وكلما تعقدت الشخصيات نفسياً فجمعت بين قوى متعددة منها كانت أغنى وأقوى موقفاً وأعمق صراعاً . فمثلاً : « هاملت » هو الممثل الأكبر للموقف ، إذ أنه يمثل القوة الأولى والثانية والرابعة والخامسة مما سبق أن ذكرناه من قوى درامية . ذلك أنه الطالب للغاية ، وفى داخله ذاته أكبر عائق يمنعه من الوصول إليها ، ثم إنه ينشد هذه الغاية ، فهو يرجوها ويحرص عليها ويخافها ويرهبها معاً ، فى تردد بالغ المدى . وهو يرجوها من أجل ذاته ، وليس من حكم فيها سواه ، وفى هذا غنيت نواحيه النفسية ، وتعددت ودقت مسالكها .

وقد تتبع بعض الدارسين حديثاً صور هذه المواقف فى المسرحية فأوصلها إلى أكثر من مائتى ألف[1] موقف . ويمكن تتبع نظائرها كذلك فى القصة . ولا يهمنا هنا الاستقصاء . وقد ذكرنا ما يعين الباحث على القيام ببحوثه المقارنة فى الكشف عن نواحى التأثير الأدبى فى المواقف العامة . على أن أكثر صور هذه المواقف يرجع إلى نواحى الصراع فى المسرحية ؛ وهو ما شرحناه فى مكان

= الحزبية الزائفة التى يشبه قادتها بالذئاب تطلب غذاء لها من أفراد القطيع . ويتخلى قومه جميعاً عنه لحبه لتقرير الحقيقة ضد أطماع ذوى المصالح ، حتى إن صديقه «هورستر» ، على الرغم من كرمه معه ، يبدو وكأنه لا يفهم شيئاً مما يقول ، ويتشاجر طلاب المدارس مع أبنائه بوصفه منبوذاً من المجتمع . وآنذاك يصر على أن يعلمهم فى بيته ، ليجعل منهم ومن الفقراء الذين يعالجهم بالمجان نواة مجتمع منشود طاهر من المزاعم لا ينقاد بالأطماع الباطلة . وحينئذ يكشف فى نفسه السر الكبير : إنه القوى ، بل إنه من أقوى الناس فى الأرض ، قائلا : أقوى الناس فى العالم هو من يبلغ المدى فى وحدته دون الناس الذين ينفرون من الحقيقة ولا يستطيعون مواجهتها .

(١) مرجع اتين سوريو السابق الذكر .

آخر[1] .

٢ — النماذج البشرية

قد يقوم الكاتب بتصوير نموذج لإنسان تتمثل فيه مجموعة من الفضائل أو الرذائل أو من العواطف المختلفة التي كانت من قبل في عالم التجريد ، أو متفرقة في مختلف الأشخاص . وينفث الكاتب في نموذجه من فنه ما يخلق منه في الأدب مثالاً ينبض بالحياة ، أغنى في نواحيه النفسية ، وأجمل في التصوير ، وأوضح في معالمه مما نرى في الطبيعة . وهذا هو ما نقصد من معنى النماذج البشرية في الأدب . وطبيعي أن الأدب المقارن لا يحفل بدراسة هذه النماذج إلا إذا صارت عالمية ، فانتقلت من أدب إلى أدب . وقد تحتفظ في انتقالها ببعض خصائص كانت لها في الأدب الذي نشأت فيه ، وتكتسب مع ذلك خصائص أخرى تبعد بها قليلا أو كثيراً عن منشئها الأول . وقد تكون هذه النماذج إنسانية عامة ، أو مأخوذة عن مصدر أسطوري أو ديني ، أو عن تقاليد وطنية ؛ وأخيراً قد تكون هي شخصيات تاريخية دخلت ميدان الأدب . ونوجز هنا القول في أنواع هذه النماذج ، مع ضرب أمثلة عامة لها تساعد على توجيه البحوث في دراستها دراسة مقارنة .

١ — النماذج الإنسانية العامة : وفيها يتعرض الباحث للكشف عن الوسائل الفنية التي صور بها الكتاب في آداب مختلفة نموذجاً إنسانياً عاماً في المسرحيات أو القصص أو الشعر الغنائي . ومثل هذه النماذج لا تعد في الأدب المقارن إلا إذا انتقلت تاريخياً من أدب إلى أدب ، كما هو واضح من منهج الأدب المقارن .

ومن هذه النماذج الإنسانية العامة نموذج «البخيل» ، ويبدو أن الشاعر

---

(١) انظر الفصل الأخير من كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية.

« ميناندر » اليونانى كانت له مسرحية فى ذلك النموذج لم تصل إلينا ، حاكاها الشاعر الرومانى « بلوتوس » فى مسرحيته التى عنوانها : «أولولاريا » أو « وعاء الذهب » ؛ وبها تأثر موليير فى مسرحيته الشهيرة : البخيل ، وفيها صور موليير شخصية « أرپاجون » نموذجاً إنسانياً للبخل . وتعمق فى تصويره أكثر مما فعل بلوتوس(١) ، بحيث ظهرت هذه الرذيلة الاجتماعية فى صورها المختلفة الهدامة فى علاقة البخيل بأولاده وفى نظرته إلى المجتمع ، حتى إن عاطفة الحب عنده لم تطغ على صفة البخل فيه . وقد ظهرت فى المسرحية آثار هذا البخل الأليمة فى أبناء ذلك البخيل ، مما أكسب هذه الملهاة طابعاً به يقرب الضحك المر من البكاء ، وتبدو من خلالها المأساة الاجتماعية فى صورة ملهاة عميقة المعانى . وتوالت بعد ذلك المسرحيات فى الآداب الأوربية تصور نموذج البخيل ؛ وأشهرها مسرحية الشاعر الإيطالى : كارلو جولدونى (١٧٠٧ — ١٧٩٣) وعنوانها : البخيل ، ملهاة فى فصل واحد ، وفيها يرفض البخيل « أمبروجيو » Ambrogio تزويج ابنة زوجته ممن تحبه بخلاً بجهازها ، فيقبل الفتى زواجها دون مال ، على شرط أن يوصى «أمبروجيو» لها بكل ما يملك . وللمؤلف ملهاة أخرى عنوانها : « البخيل المتبرج » ؛ وفيها يصور نموذج البخيل الذى يظهر بمظهر المسرف ليفوز بزيجة غنية ، فيبوء بالفشل . ولنفس المؤلف ملهاة ثالثة بعنوان : البخيل الغيور ؛ وفيها يسبب البخيل آلاماً جسيمة لامرأته الفاضلة التى يحبها ، ويكتشف أن حب المال سبب بؤسه ، ولكنه لا يستطيع أن يقلع عن آفته تلك التى يشقى بها .

ومن النماذج الإنسانية العامة كذلك نموذج الشخص الآثم فى سلوكه ، حين يخلص فى حبه ، فيكون حبه بمثابة التكفير عن سيئاته السالفة ، إذ يصبح

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٦٤ — ١٦٥ وهامشها .

ذلك الحب سبيلا لإظهار الفضائل التى طغت عليها شرور المجتمع ونظمه الظالمة. وتلك قضية رومانتيكية عامة، يقصد الرومانتيكيون بها إعذار الفرد فيما يرتكب من آثام، إذا دفعته شرور مجتمعه إلى ارتكابها. ومن ذلك نموذج البغى التى طهرت نفسها بحبها، فاستعاضت بذلك عما فقدته من جراء زلاتها، واستعادت مكانتها عند المنصفين من بنى قومها. وأول من صور هذا النموذج الإنسانى فى الأدب هو فكتور هوجو فى مسرحيته الرومانتيكية: ماريون دى لورم Marion Delorme (١٨٣١)، وفيها تحب ماريون البغى الفتى «ديديبه»، وتخلص له، وتحاول إنقاذه من الموت، فيدعوها باسم زوجته.

وقد بلغ بهذا النموذج ذروته الفنية الاسكندر دوما الابن (١٨٢٤ — ١٨٩٥) فى قصته: غادة الكاميليا (١٨٤٨)؛ ثم فى مسرحيته التى تحمل نفس الاسم (١٨٨٥)؛ فصار نموذجاً أوربياً عاماً، حاكاه المؤلفون فى المسرحيات التمثيلية والمسرحيات الغنائية. وقد ظلت القضية رومانتيكية فى مسرحية الاسكندر دوما السابقة، على الرغم من طابعها الواقعى فى تصوير العادات والتقاليد، وفى التعمق فى جوانب الواقع الأليم.

وفى الشعر الغنائى الرومانتيكى كذلك نماذج للبغايا تستثير العطف، لأنهن سقطن ضحايا البؤس والفقر، كما يقول ألفريد دى موسيه يصف بؤس واحدة من هؤلاء: «أيها الفقر، أيها الفقر! إنما أنت البغى!! أنت الذى دفعت إلى هذا السرير تلك الطفلة ... انظر! لقد أقامت الصلاة قبل نومها هذا المساء!! ومن دعت يا إلهى العظيم!! ... وهذه هى تحت ستائر العار فى هذا المأوى المفزع وفى سرير الضعة؛ تعطى أمها حين تعود إلى مسكنها ما كسبته هناك!! ولا ترثين لها — أنتن يا نساء المجتمعات — أنتن فى سرور الحياة ترتعن أعظم ارتياع من كل

من ليسوا فى السرور والثراء مثلكن !! — ولا ترثين لها أنتن يا ربات الأسر ، يا من تقفلن رتاج الأبواب على بناتكن ، وتخفين حبيباً تحت سرير الزوج ... لم تشهدن قط شبح الفقر يرفع متبججاً غطاء مضاجعكن ، يطلب قبلة لقاء كسرة خبز ! »[١] .

وإلى شعرنا الحديث انتقلت هذه النزعة الرومانتيكية ، فى تقديم البغايا فى صور ضحايا المجتمع ، وأنهن أهل للعطف والرثاء . ومن شعرائنا المعاصرين المتأثرين بهذه النزعة الأستاذ صالح جودت فى قصيدة « الهيكل المستباح » ، وفيها يرى أن المجتمع الظالم فى نظمه ألجأ هذه المسكينة إلى سلوك ذلك الطريق الوعر الشائك ، فهى تعانى ما كان يعانيه من قبل الأرقاء فى سوق الأعراض المستباحة ، يتردد لصوص الشرف على مخدعها ، ثم يمضون دون عقاب :

كم سروق نال منها جانباً ومضى .. ما أعجب اللص الطليق !!

وكذلك الأستاذ محمود حسن إسماعيل فى قصيدته : « دمعة بغى »[٢] . ولم يقصد هؤلاء قط إلى مساندة الإثم أو الدعوة إلى الشر . وإنما قصدوا إلى تنبيه المجتمع إلى تلافى هذه الأخطاء التى انحدر بسببها هؤلاء إلى هوة العار ، كما قصدوا إلى هجاء النظم الظالمة فى ذلك المجتمع[٣] .

٢ — نماذج بشرية ، مأخوذة عن الأساطير القديمة : ويختار الكتاب منها ما يتسع للتأويل الخصب ، وما يتحول معناه إلى رمز فلسفى أو اجتماعى . وتتنوع

---

(١) انظر : A. De Musset: *Rolla*, dans: Poésies Nouvelles, éd. Garnier, pp. 6-7, 12-13.

وكذا كتابى : الرومانتيكية ١٠١ — ١٠٢ وقصيدة ألفريد دى موسيه طويلة ، وفيها ينحى باللائمة على العصر ، ويحمله تبعة موت الروح الدينية ، وسوء تقدير القيم الخلقية .

(٢) انظر مجلة أبولو ، السنة الأولى ، ص ٨٧٥ والسنة الثانية ص ٤٧٩ .

(٣) انظر كتابى : الرومانتيكية ، الفصل الأول من الباب الثالث .

هذه المعانى عادة على حسب العصور المختلفة وما تتطلبه من كتابها من آراء ومثل . وذلك مثل شخصية «أوديپوس» فى مسرحيات أسخيلوس وسوفوكليس ويوريپيدس اليونانيين ؛ ثم فى مسرحية سينيكا الصغير (٤ ق . م — ٦٥ م) — وهو يعتمد على سوفوكليس ، وقد كثرت المسرحيات فى شخصية أوديپوس فى مختلف الآداب على توالى العصور . وقد سبق أن أشرنا إلى أشهر هذه المسرحيات وإلى معانيها المختلفة ، ثم أثرها فى الأدب العربى[١] .

ومن هذه الشخصيات كذلك نموذج : پيجماليون ، فنان من قبرص هام بجمال تمثال من صنعه ، فرجا أفروديت أن يتزوج من امرأة تشبه التمثال ، ففعلت أكثر من ذلك ، إذ وهبت التمثال نفسه الحياة عقاباً له على إعراضه عن الزواج ، ويرمز بذلك إلى هيام الفنان بخلقه الفنى . وأول من تحدث عنه فى الأدب هو أوڤيد الرومانى (٤٢ ق . م — ١٧ م) فى قصصه « فى المسخ » Les Metamorphoses . ثم تناولها شعراء وكتاب من مختلف الآداب ، وخاصة من الإنجليز ، منذ الشاعر الإنجليزى : « جون مارستون » فى قصيدته : « نفخ الروح فى صورة پيجماليون »[٢] ؛ ثم فى ملهاة وليم شوينك جلبير التى عنوانها : « پيجماليون وجالاتيا » ، وأشهر هذه المسرحيات هى مسرحية برناردشو التى عنوانها « پيجماليون » ؛ وقد نشرت لأول مرة فى لندن عام ١٩١٢ ، و بطله الذى يمثل پيجماليون فيها هو هيجنز Higgins[٣] المتخصص فى دراسة الأصوات ، يعجب بلهجة « إليزا » بائعة الزهر ، لأنها فى لهجتها غير المدنية تتيح له مثالا فريداً فى دراسة الأصوات ، فيلقنها دروساً تظهر فيها ذكية بارعة . وتظهر فى

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٩٤ — ٢٩٦ .

(٢) John Marston: *The Metamorphosis of Pygmalion's Image,* (1598).

(٣) William Schwenk Gilbert: *Pygmalion and Galathea* (1871).

المجتمعات الراقية بوصفها « دوقة » ، إذ أن تعليم الأصوات يتطلب تعليم النحو ، وتعليم النحو على طريقة سليمة يستلزم تهذيب الفكر والإحساس . و بهذا التعليم تغيرت طبيعة الفتاة . ولكن هذا التغيير كان شؤماً عليها ، إذ ولد فى نفسها صراعاً بين إحساسها بالفرق بين الطبقة التى نمت منها والطبقة التى تحيا فيها . وأشد ما يؤلمها أنها لم تكن بالنسبة لأستاذها سوى موضوع للدراسة . وتعطف عليها والدة « هيجنز » ، وتلوم ابنها على قلة اعتداده بالفتاة[١] . و ينتهى الصراع النفسى أن ترفض الفتاة البقاء فى تلك الطبقة ، وتفضل الزواج بسائق سيارة أجرة ، وتأبى الزواج من أستاذها الذى خلقها واعتز بها حتى بعد أن أراد الاحتفاظ بها زوجة . وفى هذا هجاء اجتماعى ، باحتقار الفتاة للطبقة الأرستقراطية وما بها من تقاليد تافهة .

وقد تأثر الأستاذ توفيق الحكيم بالأسطورة اليونانية ، وأول ما لفت نظره إليها — كما يحكى هو — لوحة شاهدها فى متحف اللوفر بباريس ، ثم أعاد تذكيره بها « فيلم » عرض فى القاهرة عن بيجماليون على حسب مسرحية برنارد شو السابقة الذكر . ولكن أصالة الأستاذ توفيق الحكيم تتجلى إلى جانب تأثره . ففى مسرحيته : بيجماليون ، يجعل الصراع يدور بين المثال الفنى فى نظر الفنان المعتد بخلقه و بين واقع الحياة . ثم ينتصر الأستاذ توفيق الحكيم للفن ضد واقع الحياة الذى ينفر منه الفنان المخلص . ذلك أن « جالاتيا » — وهى رمز للخلق الفنى الذى يهيم به خالقه أولاً — لا تلبث ، بعد أن ينفث فيها الإله الروح — أن تصبح رمزاً المرأة فى غرائزها الحيوية التى تدفعها إلى تفضيل الرجل على الفنان المشتغل عنها بفنه ، فتهرب مع « نارسيس » المدلل المعجب بنفسه ، ثم تثوب

---

(١) واضح فى هذا الموقف الاحتفاظ بالتوازى بين الأسطورة وأحداث القصة ، ذلك أن الفنان يحفل بخلقه الفنى أكثر مما يحفل بالمرأة من حيث هى امرأة ، وأن الفتاة أصبحت بمثابة خلق جديد بفضل جهود أستاذها .

إلى رشدها وتفىء إلى زوجها الفنان « پيجماليون » تستغفره عما فعلت ، وتقر بعظمته التى تفوق عظمة الآلهة ، لأنهم يخلقون الناس المشو بين بأنواع الضعف والقبح ، فى حين يخلق هو الجمال الخالد . وتقوم على خدمته كما تفعل الزوجات ، ولكن « پيجماليون » الفنان ينفر منها حين يراها تزاول أعمال البيت ؛ وتحمل المكنسة فتبعد بعملها عن صورتها المثالية التى سمت بها فى ذهنه حين كانت تمثل الجمال الخالص . ويثور الفنان على رؤية المرأة فى صورتها الواقعية ، فيدعو الإله أن يردها تمثالا عاجياً كما كانت ، ثم ينهال على رأسها بالمكنسة . « وأكبر الظن أن پيجماليون لم يحطم تمثاله لخيبة أمله المزعومة فى المرأة فحسب ، بل انتقاماً كذلك من التمثال الذى حرك بجماله غرائز الحياة فى نفسه ، فجعله يشتهى المرأة ، ويطلب إلى ڤينوس نفث الحياة فيه »[1] . وفى هذه المسرحية كانت شخصية «پيجماليون» تعبيراً عن شخصية الأستاذ توفيق الحكيم فى معارضته الفن بالحياة ، ثم انتصاره للفن ، وفى نفور الفنان من المرأة ، لأنها ملهاة له عن فنه . وتلك آراء الحكيم فى المرحلة الأولى من حياته ، قبل أن يتطور بفنه نحو واقع الحياة الحق ، ويصبح رب أسرة فى واقعه هو[2] .

ومن أغنى هذه النماذج التى صدرت عن الأساطير اليونانية نموذج « پروميثيوس » أو الفطن الكيس ، وأصله فى الأساطير اليونانية إله من آلهة النار ، وهب الناس النار ، على الرغم من « زيوس » كبير الآلهة ، فأقصى عن مملكة السماء ، وخلفه فيها « هيفستوس » الذى فُوض إليه أمر عقابه على جبل القوقاز حيث صلب ، ووكل إلى نسر أن يتغذى من كبده ، حتى إذا نفدت تلك الكبد ، بُدِّل كبداً غيرها ليستمر فى العذاب ، حتى خلصه هيراكليوس إله

---

(١) الأستاذ الدكتور مندور : مسرح توفيق الحكيم ص ٨٣

(٢) المرجع السابق ص ٦٠ — ٦٥ .

القوة . ويتحدث عنه هيزيودوس فى قصيدته : «الأعمال والأيام» على أنه الرحيم الذى يرعى الناس . ويرى فيه أفلاطون فى : پيتاجوراس [= فيثاغورس] أنه أب لكل الأجناس البشرية [وفى هذا تقرب شخصيته من آدم أب البشر فى الديانات السماوية] — ولكى يعاقب عن طريق إيذاء من حماهم من البشر ، أرست الآلهة «پندورا» — ومعناها : «المفاتن كلها» — إلى أخيه « إپيميتيوس» Epimeteus أى ذى الرأى المدبر ، فقبل منها علبة أعطتها إياها الآلهة ، تحتوى على كل الآفات ، وفتحها ، فطارت الآفات كلها بين الناس ، فارتاع وأسرع فى إقفالها فبقى فيها شىء واحد هو الأمل ، ليخفف من آلام الإنسان (وشخصية پندورا قريبة من حواء وفتنة الإغراء فى الديانات السماوية) : وقد صارت شخصية پروميثيوس معيناً لا ينضب للشعراء فى رمزها إلى الفكر الإنسانى والتمرد الميتافيزيقى ، والتطلع إلى المعرفة أو الحرية .

وأقدم من عالج الموضوع فى المسرحيات الشاعر اليونانى أسخيلوس (٥٢٥ — ٤٥٦ ق.م) فى مسرحيتيه : «پروميثيوس فى القيد» و «پروميثيوس الطليق» . وفيهما يفخر پروميثيوس بما فعله من خير فى سبيل إسعاد جنس البشر المسكين البائس . ويأبى الخضوع لزيوس ورسله . ومن أشهر من عالجوا الموضوع بعده : جوته ، فى مسرحيته التى لم تكمل بعنوان : « پروميثيوس » (١٨٧٣ م) ، وفيها يعد پروميثيوس أباً للبشر ، وهو عنده مثال الشخصية الرومانتيكية فى التمرد الميتافيزيقى والتطلع إلى الحرية وإسعاد البشرية . ثم تناول نفس المسرحية الشاعر الرومانتيكى الإنجليزى : « شيلى » ، فى مسرحيته التى ترجمت إلى العربية ، وعنوانها : پروميثيوس الطليق[1] . وفيها أصبح پروميثيوس رمزاً لمن يضحى فى سبيل مستقبل الإنسانية البعيد السعيد . وهذا المستقبل ستصل إليه البشرية فى هذه

---

(١) Shelly : *Prometheus Unbound.*

الأرض ، حيث يموت الزمن ، ويعم الخير . وعنده أن كل واحد من الرسل والمصلحين هو پروميثيوس جديد[1] .

ومن أحدث من تناولوا تصوير شخصية « پروميثيوس ، فحوروا فيها تحويراً كبيراً ، أندريه جيد ، فى ملهاته الهجائية : « پروميتيه فى قيده غير المحكم »[2] . وفيها نرى پروميتيه رجلاً عصرياً على منضـــدة فى قهوة فى باريس ، بجانب « كوكليه » و « داموكليه » ؛ وأحد هذين ضحية لثرى من أرباب المصارف المالية ، غامض فى سلوكه وشخصيته ، واسمه « زيوس » ؛ والآخر مدين لزيوس بالجميل . ويتساءلان معاً عن حقيقة زيوس ، فيؤكد خادم القهوة أنه يعرفه ، ويشتركون جميعاً فى سلسلة من الأحداث تتصل بشخصية هـذا الثرى الغامض الذى يرى فيه بعض النقاد رمزاً للاله . ولـكن الجميع يرتاعون حين يهبط نسر على پروميتيه ليتغذى من كبده بناءً على دعوته ، فى حين يسر به پروميثيوس ، ويرتاح لتغذيته من كبده . والنسر رمز للضمير الذى يغذيه المرء بالندم . ولـكل إنسان نسره . وتغذية كل امرىء لنسره تزيد من إنســانية المرء ولا تنقص منه شيئاً . فعلى المرء فى سبيل راحة ضميره وتغذيته أن يضحى بحياته إذا لزم الأمر . فرسالة پروميثيوس الحديثة هى التعالى بمكانة الإنسان عن طريق تربية ضميره . ويصغى داموكليه لهذه النصائح ، ويتبعها حرفياً ، فيموت . ويسخر منه پروميتيه ؛ ذلك أن على المرء أن يقتل هذا النسر فى الوقت المناسب ، فلا يستسلم له إلى حد التخاذل والسلبية والقضاء على الشخصية . وقضية أندريه جيد هى ألا يكون المرء عبداً للقواعد يفقد فيها شخصيته .

هذا ؛ وفى أدبنا العربى صدى لهذه الشخصية فى الشعر الغنائى ، إذ يتخذه

---

(١) انظر كتابى : الرومانتيكية ص ٩٦ — ٩٨ و ١٢٩ .

(٢) A. Gide : *Promethée Mal Enchainé.*

المرحوم أبوالقاسم الشابى ، فى ديوانه : أغانى الحياة ، رمزاً للشاعر المتعالى بآماله ، الصلب الذى لا يلين ، المتطلع إلى فجر الإنسانية فى مستقبلها السعيد ، والمضحى فى سبيل ذلك المستقبل ، ومطلع هذه القصيدة التى عنوانها : من نشيد الجبار ، أو هكذا غنى پروميتيوس :

سأعيش رغم الداء والإعياء   كالنسر فوق القمة الشماء

ومنها :

وأقول للقدر الذى لا ينثنى   عن حرب آمالى بكل بلاء
لا يطفىء اللهب المؤجج فى دمى   موج الأسى وعواصف الأرزاء
فاصدم فؤادى ما استطعت ، فإنه   سيكون مثل الصخرة الصماء
لا يعرف الشكوى الذليلة والبكا   وضراعة الأطفال والضعفاء
ويعيش كالجبار ، يرنو دائماً   للفجر ، للفجر الجميل النائى[1]

٣ — نماذج مصدرها دينى ، وهى المأخوذة عن الكتب المقدسة . وغالباً ما يبعد بها الكتاب أو الشعراء قليلاً أو كثيراً من مصادرها . وطبيعى أنا لا نحفل هنا إلا بالشخصيات العالمية ، أى التى انتقلت من أدب أمة إلى أدب أمة أخرى ، كى تجد طريقها إلى الدراسات المقارنة .

ومنها شخصية « يوسف » وشخصية « زليخا » فى الأدب الفارسى ، كما أخذتا عن القرآن ، ثم عن التوراة وشروحها . وقد صور هاتين الشخصيتين فى الأدب الفارسى شاعران ، هما الفردوسى ، المتوفى حوالى عام ١٠٢١ م ؛ ثم بلغ بالشخصيتين قمتهما الفنية فى التصوير الأدبى ، الشاعر الفارسى الآخر عبد الرحمن

(١) وانظر كذلك : الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الثانية ص ٦٨ .

الجامى ، المتوفى عام ١٤٩٢ م — وقد بعدت هاتان الشخصيتان قليلاً عما نعرفه من القرآن ، بل وضحت صبغتهما الصوفية فى قصـــة جامى . فيوسف فى هذه القصة يعتقد — كما يعتقد الصوفية — أن التأمل فى الجمال الإنسانى يقود إلى الله ذى الجمال المطلق . فهو ينصح الأميرة المصرية بازغة ، حين أتت إليه مدلهة بحبه ، قائلا : الجمال فى الخلق انعكاس عابر لا يطول بقاؤه ، كنضـارة الورد . فإذا أردتِ الخلود فتوجهى إلى أصل الأشياء كلها » . وقد ترهبت الفتاة على الأثر . وزهدت فى خير الدنيا[1] . وزليخا ترى فى حلمها — وهى فتاة صغيرة — « يوسف » — ، قبل أن تعرفه ، و يبدو لها فى حلمها أنه سيكون زوجها المقبل ؛ ثم تعرفه بعد ذلك وهو أمين مخازن زوجها ، وكانت مقيمة على حبها لفتى حلمها . ثم إنها تظل عذراء مع زوجها طوال حياته . وهذا قريب من الزواج الصوفى[2] الذى عزاه الصوفية كذلك إلى شخصية ليلى فى الأدب الفارسى والتركى[3] . وتظل العاطفة قوية لدى زليخا ، كما تظل ليوسف نظراته الصوفية ، حتى يعلم بتوله زليخا فى حبه ، وأنها — وقد هرمت وعميت — تقيم فى كوخ من اليراع ، تستمع إلى وقع سنابك حصان يوسف على الطريق ؛ فيدعو الله أن يرد لها شبابها و بصرها ، و يستجيب الله له ، ثم لا يلبث بعد زواجه أن يمل نعيم هذه الدنيا ، فيسأل الله أن يعجل برحيله إلى دار النعيم ، فتموت زليخا حزناً عقب وفاته .

ومن النماذج ، التى كان لها حظ كبير فى الأدب فى العصور الحديثة ، شخصية

---

(١) انظر جامى : يوسف وزليخا ، فى :كليات جامى ، مخطوطة ٢١ تصوف بدار الكتب المصرية ، ورقة ٨٧ ب — ٨٩ ا .

وانظر كذلك كتابى : الحياة العاطفية ، الطبعة الثانية ، ص ٣٠٨ — ٣٠٩ .

(٢) لفكرة الزواج الصوفى ونشأتها فى المجتمعات الإسلامية ، انظر كتابى السابق ص ١٩٢

(٣) انظر الباب الثانى من كتابى السابق ، فى مواضع متفرقة منه .

« الشيطان » . وقد ابتعدت هذه الشخصية كثيراً عن مصدرها الدينى ، حين انتقلت إلى ميدان الأدب ، و بخاصة على يد الرومانتيكيين . ورائد الرومانتيكيين الأول فى هذا الباب ، هو الشاعر الإنجليزى: ملتن(١٦٠٨ — ١٦٧٤) فى « الفردوس المفقود »[١] . والشخصية الأولى فى فردوسه هى الشيطان ، يصور فيه المؤلف النزعة إلى الحرية والاستقلال ، والاعتماد على الحجة ، وقوة شخصية الفرد إزاء القوى التى تفوق قدرته . وكان الشيطان حامل آراء المؤلف فى ذلك كله ، مما جعل الشاعر الإنجليزى وليم بليك (١٧٥٧ — ١٨٢٧) يقول عنه : « الذى جعل ملتن يسترسل جريئاً فى حديثه عن الشياطين والجحيم أنه كان شاعراً حقاً ، وأنه كان من حزب الشياطين دون أن يدرك »[٢] . وقد وضحت سمات « الشيطان » فى أدب الرومانتيكيين جميعاً ، فصوروه فى صورة المتمرد الذى طرد قهراً من عالم الخير ، فدفعه اليأس إلى الإدمان على الشر . وهو بائس متمرد على بؤسه لا يقر له سبباً . وفيه تتمثل مأساة الخليقة عند الرومانتيكيين . فيجعله « بيرون » يستمع إلى قابيل يقول له « لماذا أنا موجود ؟ ولماذا أنت بائس ؟ ولم كانت كل الموجودات كذلك ؟ »[٣] . وعند ألفريد دى ڤينى أن الشيطان « لم تبق له قدرة الشعور بالشر أو صنيع الخيرات ، بل إنه لا يجد متعة فيما يفعل من صنوف الشقاء »[٤] . والرومانتيكيون يعبرون على لسان الشيطان عن آرائهم فيما يعتورهم من قلق وشك و بؤس وضيق بالخليقة . وقد تراءت سمات هذه الشخصية كذلك فى الأدب الرومانتيكى الروسى ، عند ليرمونتوف (١٨١٤ — ١٨٤١) ، فى قصيدته الدرامية ذات الطابع الغنائى ، وعنوانها : « الشيطان »

---

(١) John Milton: *Paradise Lost* (667).

(٢) Albert Camus: *L'Homme Révolté*; p. 68.

(٣) Byron: *Cain*, I, 1, 2.

(٤) A. de Vigny: *Eloa*, Chant 1.

(١٨٤٠) ، وهو فيها متأثر بالشاعر الإنجليزى « بيرون »[1] ، كما تأثر فيها كذلك بألفريد دى ڤينى فى قطعته الشعرية التى عنوانها : « إلوا ، أو أخت الملائكة »[2] ؛ ويصور « ليرمونتوف » الشيطان فى صورة من يضرب على غير هدى فى جبل القوقاز ، معجباً بوحدته وكبريائه وحريته ، ولكنه بائس كل البؤس ، لأنه لا يستطيع أن يحب . فيرى «تمارا» الأميرة الجميلة الفاتنة فى حفل عرسها ، تنتظر وصول خطيبها وحبيبها ؛ فيتطلع إلى حبها ، ويتوصل إلى قتل حبيبها . وحين تهجر منزلها يائسة إلى الدير ، يحاول الشيطان إغراءها لتقع فى حبه ، ويناجيها بعبارات حبه الساحرة . ثم يطبع عليها قبلة قاتلة تسلم على أثرها الروح . وينصرف الشيطان بائساً حزيناً لا ينفك عن كبريائه واعتزازه بحريته وسلطانه العظيم ، ولكنه يظل بدون أمل وبدون حب ؛ ينثر بذور الشر فى العالم دون أن يجد فى ذلك لذة أو متعة[3] .

والشيطان عند « فكتور هوجو » يمثل الإنسانية الطريدة البعيدة من الله ، وينحصر كل عذابه فى حبه لمن يبغضه ، وفى أن الله — وهو النور والحب — يفيض دونه على كل المخلوقات خيراً ورحمة ونوراً . وهو يحسد بنى آدم ، لأن فى عيونهم الأمل وفى قلوبهم الحب ، ولكن ما يسببه الشيطان من صراع بين الخير والشر هو أساس ما يظفر به الإنسان من حرية وفوز ، حتى ينتصر — فى

---

(١) فى آرائه العامة الرومانتيكية ، وفى تصويره للشيطان ، ثم بمسرحيته : السماء والأرض Heaven and Earth التى نشرت عام ١٨٢٤ .

(٢) انظر Charles Corbet: *La Littérature Russe*, Paris 1951, pp. 62-63.
وقد لخصنا قطعة ألفريد دى ڤينى المذكورة وعلقنا عليها فى كتابنا : الرومانتيكية ، ص ١٢٤ — ١٢٥ .

(٣) انظر أيضاً :
M. Hoffmann: *Histoire de la Littérature Russe*, pp. 401-403.

الزمن البعيد — الخير انتصاراً تاماً . ويظل النهار لا ليل له . فيمحى ما فى الشيطان من شر . ويسامحه الله ليبعث من جديد ملكاً سماوياً[١] .

ويتجلى تأثير الرومانتيكيين العام — فى حديثهم عن الشيطان وتصويره بالسمات التى ذكرنا — فى قصيدة الأستاذ العقاد التى عنوانها : ترجمة شيطان : « وهى قصة شيطان ناشىء سئم حياة الشياطين ، وتاب من صناعة الإغواء ، لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطالحين عنده . فقبل الله هـذه التوبة وأدخله الجنة ... غير أنه ما عتم أن سئم عيشة النعيم ، ومل العبادة والتسبيح ، وتطلع إلى مقام الإلهية ... فجهر بالعصيان فى الجنة ، فمسخه الله حجراً ، فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون » . وفى ثنايا هذه القصيدة الطويلة يبث الأستاذ العقاد خواطره الفلسفية . ويسوق كثيراً منها على لسان الشيطان ، كما يفعل الرومانتيكيون[٢] .

ومثل آخر لهذه الشخصيات يتمثل فى « قابيل » أول قاتل على وجه الأرض ، ومثال الساخط المتمرد ، الضائق الذرع بما لا يعرف له كنهاً من مسائل الخير والشر ووجود الخلق . وهو كذلك فى أدب الرومانتيكيين ، كما فى مسرحية بيرون التى عنوانها : قابيل[٣] . وقد تأثر به الشاعر الفرنسى البرناسى : «لوكنت دى ليل »[٤] ، ثم الشاعر الرمزى بودلير[٥] . وقد عبروا به عن مظاهر حيرة

---

(١) مسرحية : نهاية الشيطان ، لفكتور هوجو ، باريس ١٨٨٦ ص ٢٦٢ — ٢٦٨ ، ٣٣٥ — ٣٤١ .

(٢) راجع ديوان الأستاذ العقاد ، حـ ٤ ص ٢٣٨ .

(٣) Byron: *Cain* (1821).

(٤) القصيدة الطويلة فى أول ديوانه :
Leconte de Lisle: *Poèmes Barbares*, Paris 1942, pp. 1-21.

(٥) انظر :
Ch. Baudelaire: *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, I, Abel et Caïn, p. 136.

الإنسان وثورته على ما يراه ظلماً ، وتمرده الميتافيزيقى ، وضلاله فى سبل لا يهتدى فيها تفكيره ، فى حين هو مسوق إلى السير فيها ، ثم عن بؤسه حين يتخذ عقله وحده رائداً له .

٤ — نماذج مصدرها أساطير شعبية : والأدب المقارن لا يعالجها إلا إذا أصبحت عالمية ، فتناولها كبار الكتاب فى مختلف الآداب ، وإلا فإن الأدب المقارن يتخلى عنها للباحثين فى الأدب الشعبى والتقاليد الشعبية . فشخصية « جحا » لم ترق عندنا إلى مرتبة أدبية عالمية ، فى حين صارت كذلك شخصية شهر زاد . وهـذه الشخصية الأخيرة مصدرها الأول قصص ألف ليلة وليلة الفارسية الأصل ، بعد أن اصطبغت بالصبغة المصرية . وقد انتقلت شهر زاد إلى الآداب الأوربية صورة لمن يهتدى إلى الحقيقة ويهدى إليها عن طريق القلب والعاطفة[1] . وكانت القصص التى حكتها شهر زاد — عند الأوربيين — ترمز كذلك إلى هذه القضية الكبرى الرومانتيكية فى نصرة القلب والعاطفة على التفكير المجرد . فمثلاً قصة : علاء الدين والمصباح السحرى[2] ، كان فيها نور الدين مثال المفكر الذى لا يصل إلى الحقيقة لأنه يريد الاهتداء إليها بعقله ، فى حين يهتدى إليها علاء الدين بسذاجته وطهره ورقة عاطفته . وصار المصباح السحرى رمزاً للعبقرية التى يصل بها المرء إلى كنوز المعرفة والسعادة عن طريق القلب والهداية العاطفية والإلهام . وأثر ذلك الإدراك الرومانتيكى لهذه الشخصية واضح فى مسرحية « شهر زاد » للأستاذ توفيق الحكيم ، وفى قصة : « القصر المسحور » ، للأستاذين الدكتور طه حسين والأستاذ توفيق الحكيم معاً ، وقصة « أحلام شهر زاد » للأستاذ الدكتور طه حسين ، وفى هذا كله تقرب

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢١٠ — ٢١١ .

(٢) عنوان مسرحية للكاتب الدنمركى أهلنشلاجر (١٨٠٥) وموضوع مسرحيات غنائية كثيرة فى مختلف الآداب الأوربية .

شخصية شهر زاد الرومانتيكية من شخصية مرجريت وهيلين فى مسرحيتى جوته اللتين عنوانهما : فاوست كما تقرب شخصية شهريار فى مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم من شخصية فاوست فى مسرحيتى جوته السابقتين اللتين عنوانهما : فاوست[1] .

والأصل فى شخصية « فاوست » أسطورة شعبية ألمانية ، موجزها أن عالماً كيمياوياً يسمى فاوست ولد فى أواخر القرن الخامس عشر ، وكان سكيراً كسولاً حياته غامضة عجيبة . وعلى الرغم من وجوده تاريخياً ، فقد حاكت الأساطير الشعبية حوله كثيراً من الأقاصيص ، فزعمت أنه كانت له صلة قرابة بالشياطين ، وأنه كان ساحراً ، وله قدرة على مخاطبة الموتى . وقد وقع بدمه عقداً مع الشيطان ، عاهده فيه أن يطيعه ، على أن يرجع له الشيطان شبابه . وقد كانت حياته الغامضة العجيبة ، وموته المبكر (عام ١٥٣٩ ، أو عام ١٥٤٣) من العوامل فى ميلاد هذه الأساطير . وتحكى بعض هذه الأساطير أن « فاوست » مات طريداً من رحمة الله عقاباً له (وهى الأسطورة التى أخذ بها الشاعر الإنجليزى : مارلو ، المعاصر لشكسبير ، فى مأساته التى صدرت عام ١٦٠٤ ، وفيها يبث فى الأسطورة معانى إنسانية عميقة) — فى حين تحكى أساطير أخرى أنه إنما باع نفسه للشيطان ليرضى نفسه فى معرفة الحقائق ، وأنه عصى الشيطان بعد ذلك فغفر له ، واهتدى إلى الحقيقة. وهذه هى فكرة جوته فى مسرحيتيه السابقتين ، وصارت الشخصية عالمية بفضل جوته . وأصبحت قالباً لتصوير الأفكار الفلسفية والمعانى الإنسانية فى الأدب[2] . ومن مشاهير من عالجوا الموضوع بعد ذلك بول ڤاليرى ، ثم توماس مان .

هذا ؛ ولأسطورة « فاوست » نظير فى أسطورة شرقية بطلها يسمى :

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٩٣ — ٢٩٤ .

(٢) انظر هذا الكتاب ، الموضع السابق .

« تيوفيل » الذى وقع عقداً مع الشيطان ليعيده إلى رتبة كنسية كان قد فصل منها ، ولـكنه لا يلبث أن يندم ، ويصلى أربعين يوماً وليلة ، فتقبل توبته ، ويعترف بذنبه أمام الناس ، ويموت على الأثر . وهـذه الأسطورة رويت عن رجال كنيسة فى آسيا الصغرى ، ونظم فيها كثير من شعراء العصور الوسطى [١] ، من أشهرهم الشاعر الفرنسى : روتبوف [٢] ، فى القرن الثالث عشر الميلادى . ولـكن هذه الأسطورة الأخيرة لم ترتق إلى المـكانة العالمية فى الأدب .

وقديماً ارتقى الفردوسى بشخصية «رستم» إلى المكانة الأدبية فى الشاهنامه . فقد صوره مخلصاً لوطنه ، لا تستهويه المطامع ، له من آيات بطولته ما سار به مثلاً بين معاصريه . ثم يسوقه القدر أخيراً إلى أن يقتل ابنه «سهرب» على غير علم منه ، فى مبارزة حربية بينهما . وقد صور الفردوسى هذه المبارزة تصويراً رائعاً ، وضمنها حكماً خالدة فى القدر ومأساة الوجود [٣] . وقد أخذ عنه نفس الموضوع الشاعر الإنجليزى : ماتيو أرنولد (١٨٢٢ — ١٨٨٨) ، مسوقاً فى ذلك بحبه للموضوعات القديمة ، وبميله لوصف مظاهر البطولة ، ثم بطبعه الحزين الذى حبب إليه معالجة المـآسى الإنسانية ، فى تشاؤم لا يبلغ حد اليأس [٤] .

ومن أعظم الشخصيات التى لقيت حظـاً فريداً فى الأدب شخصية «دون جوان» ، وقد مثلت اتجاهات مختلفة : من حب طائش ، إلى انصراف إلى

---

(١) انظر : J.-P. Bayard : *Histoire des Légendes*, pp. 37-45.

(٢) انظر : Rutbeuf: *Miracle de Théophile*, dans: A. Pamphilet: *Jeux et Sapience du Moyen-Age*, pp. 137-156.

(٣) راجع الشاهنامه للفردوسى ، طبعة Mohle ، ج ٢ ، وبخاصة صفحات ١١٥ — ١١٧ ، ١٦٦ — ١٧٠ .

(٤) انظر : Mathieu Arnold: *Poetical works*, Oxford, 1935, pp. 61-87, and the Perface.

متع الحياة ، إلى قلق وتمرد ميتافيزيقى ، إلى هجاء اجتماعى . ويطول بنا المقام لو فصلنا القول فى ذلك ، بل يضيق نطاق هذا الكتاب عن سرد كل المسرحيات والقصص والأشعار التى كتبت عنه فى مختلف الآداب الأوربية .

وقد اختلف الباحثون فى أصل البلد الذى نشأت فيه أسطورته : أكانت فى البرتغال أم فى ألمانيا أم فى إيطاليا أم فى أسبانيا . وأقدم مسرحية تحدثت عنه فأدخلته فى نطاق الأدب هى المسرحية المعزوة إلى ترسو دى مولينا (١٥٨٤ — ١٦٤٨) وعنوانها : ساخر أشبيلية أو مأدبة بطرس[١] ، وقد ساروا وراءه جمع من كتاب أوربا وشعرائها يضيق النطاق عن ذكرهم[٢] ، نخص من بينهم موليير Molière وبودلير Baudelaire من الفرنسيين ، وبيرون Byron من الإنجليز وجولدونى Goldoni من الإيطاليين ، وموزار Mozart وهوفمان Hoffmann من الألمان .

وقد رمى الكاتب الأسبانى إلى معان عامة فى مسرحيته ، منها أنه جعل دون چوان رمز المستهتر الذى لا هم له إلا مغازلة النساء ، ليفتنهن ، ثم لا يلبث أن يهجرهن حين يقعن فى حباله .

وقد كان دون چوان شقياً ، ويرجع شقاؤه إلى أنه قد جمع كثيراً من الصفات التى يحسد عليها بوصفه رجلا . وبها اندفع فى طريق الشهوات ، ولكنه كان يحتقر هذه الشهوات ، ولا يجد سعادته فى الانغماس فيها . فهو حائر لا يقر على قرار ، ولا يرضى عن شىء . وهو لذلك من المتمردين على السماء ، غير راض عن حظه وعن حظ الإنسان فى الدنيا عامة . ويقامر بحياته فى مغامراته ، ولكن العقاب

---

(١) Tirso de Molina: *El Burlador de Sevilla y convidado de Piedra*

(٢) راجع Laffont-Bompiani: *Dictionnaire des Oeuvres*, II, pp. 84-88.
وكذا : Diccionario de Literatura Española, art.: Don Juan.

الإلهى يتابعه . فلا يزال ينتقل من خطر إلى خطر حتى يسلمه ذلك إلى الموت[١] .

وأما موليير Molière فيصور دون جوان خداعاً للنساء ، ولكنه مع ذلك يحب الخير ويتصدق على الناس بالرغم من سخريته من المجتمع . وأما جلدونى Golodoni فإن بطله داعر مستهتر لا يقيم للأخلاق وزناً . ويرقى بيرون Byron بقيمة ذلك البطل ويجعله حامل فلسفته . فهو ضد رياء المجتمع وتقاليده الظالمة ، وداعية إلى الحب الحر الطليق ، ذلك الحب الذى يصبغ عليه بيرون صبغة التقديس . وبهذا يكون بطله رمزاً لمن يطرده المجتمع من حظيرته . فهو ضحية التقاليد والمتمرد عليها المنتقم منها[٢] .

وفى القرن التاسع عشر أخذ نفس الموضوع معانى أخرى كثيرة ، منها معنى التائب الذى يلاحقه عذاب الضمير كما عند بودلير . ومنها الضعيف بعد قدرة ، المعذب فى علاقاته مع الشبان من أولاده وإخوته لتنافسه معهم فى صلاته بالنساء[٣] .

وهكذا تطور الموضوع تبعاً لاتجاهات الكتاب الذين عالجوه وتبعاً لفلسفتهم فى الحياة ، وميولهم الخلقية ، والنزعات السائدة فى عصرهم . ويسهل تأويل هذه الشخصيات المأخوذة عن أساطير شعبية ، فتبعد كثيراً عن معانيها الأصلية كما وردت فى تقاليد الأمم التى نشأت فيها ، وكما أرادها أوائل من عالجوها فى أعمالهم الأدبية . وذلك أن الحقائق التاريخية فيها ضئيلة إذا قيست بالشخصيات التاريخية.

٥ — الشخصيات التاريخية ، وذلك حين تدخل نطاق الأدب على يد عباقرته ، فتصبح قوالب أفكار عامة اجتماعية وفلسفية ، وتكتسب طابعاً أسطورياً ، فتتسع

---

(١) راجع المرجع السابق .

(٢) راجع : Guyard: *La Littérature Comparée*, p. 52.

(٣) راجع : Otto Rank: *Don Juan*, pp. 101, 269-278.

للتعبير عن فلسفات مختلفة ، وتكون منفذاً لتيارات عالمية فنية وفكرية .

ونشير هنا إلى شخصية ليلى وشخصية المجنون فى الأدبين العربى والفارسى ، وقد عالجناها فى كتاب على حدة نحيل إليه القارىء[(١)] .

ومن الشخصيات التاريخية التى لقيت حظاً فريداً فى الأدب ، شخصية كيلو باترا . فقد اهتم بها الكتاب والشعر منذ العصور القديمة ، وجعلوا منها مادة خصبة لأفكارهم وخيالهم . وذلك أنها عاشت فى فترة تاريخية خطيرة . وكان صراعها ، مع أكتافيوس متعاونة مع أنطونيوس ، ممثلاً لصراع حاسم . فكلا الفريقين لو انتصر لساد العالم . فكان هذا فى الواقع صراعاً بين الشرق والغرب . ولعبت كيلو باترا دوراً كبيراً فى هذا الصراع بجمالها الذى أوقع فى حبها القائد الرومانى . والحب عاطفة فردية هينة فى أصلها ، ولكنها تمخضت فى شخصية كيلو باترا عن نتائج خطيرة وطنية وعالمية . ويعبّر پاسكال الفرنسى عن هذا المعنى بقوله : « لو كان أنف كيلو باترا أصغر مما كان لتغيير وجه الأرض كله »[(٢)] . وفى ذلك كله تهيأت تلك الشخصية — بمعانيها العاطفية ، ونتائج أعمالها التاريخية — للدخول فى الأدب . فكانت كيلو باترا ممثلة للقوة وسحر الإغراء ، والخدعة ، والإغراق فى الملذات ، والكبرياء ، وحب السيطرة ، والاعتداد بالنفس ، وبراعة الحيلة . وأول مسرحية فرنسية فى عصر النهضة كان موضوعها كيلو باترا ، ألفها الشاعر جودل (١٥٣٢ — ١٥٧٣) وعنوانها : كيلو باترا الأسيرة : Cléopatre Captive ، وبعده ألف صموئيل دانيل الإنجليزى مسرحيته : كيلو باترا (١٥٩٤) — وقد صارت الشخصية عالمية فى

---

(١) هو كتابنا : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦٠ .

(٢) Pascal: *Pensées*, éd, annotée par E. Havet, Paris 1925, I, p. 84.

الأدب بعد أن تناولها شكسبير فى مسرحيته : أنطوان وكيلو باترا[1] . ومن أشهر من تناولوا هذه الشخصية فى الأدب الإنجليزى — بعد ذلك — چون دريدن ، فى مأساته : كل شىء فى سبيل الحب ، أو العالم المفقود[2] — ثم برناردشو (١٨٥٦ — ١٩٥٠) فى ملهاته : القيصر وكيلو باترا[3] ، مثلت عام ١٨٩٩ ، ثم نشرت عام ١٩١٢ ، وفيها يصور حب كيلو باترا فى صغرها ليوليوس قيصر ، وهو الحب الذى انتصرت به على أخيها ، بمناصرة يوليوس قيصر لها ، فاستوت على عرش مصر .

ومن أشهر المسرحيات الفرنسية — فى الموضوع كذلك — مسرحية لاشاپل La Chapelle وعنوانها : موت كيلو باترا (١٦٨٠) ، ثم مسرحية « كيلو باترا » التى ألفها « مار مونتل » عام ١٧٥٠ ، ومسرحية أخرى بنفس العنوان للاسكندر سوميه A. Sommet ، مثلت على مسرح الأدبون عام ١٨٢٤ ، ثم مسرحية : « كيلو باترا » للسيدة چيراردن Mme. de Gerardin (١٨٤٧) .

وأكثر من صوروا هذه الشخصية فى تلك الآداب كانوا يرون فى كليو باترا صورة العقلية الشرقية فى نظرهم ، فى ميلها إلى لذة العيش ومتاعه ، والانتصار بالخديعة لا الجهد ، وسلوك سبيل المكر والحيلة . وطالما هاجموا الشرق فيها ، وهاجموا مصر فى القديم .

وقد أراد شوقى أن يرد عليهم بالدفاع عن كيلو باترا فى مسرحيته : مصرع كيلو باترا ، لا بوصفها ملكة ، بل بوصفها مصرية شرقية . فقد قدمها فى صورة المخلصة لوطنها ، تؤثره على حبيبها ، وتحيا وتموت لمجد مصر ، وتأبى أن تسام الذل .

---

(١) W. Shakespeare: *Antony and Cleopatra* (1606-1607).

(٢) John Dryden: *All for love or the World well Lost,* 1678

(٣) B. Shaw: *Caesar and Cleopatra,* (1912).

ولسنا بصدد شرح ذلك فى مسرحية شوقى ، ولا بسبيل بيان إلى أى حد نجح فى تصوير شخصيتها فنياً ؛ ولكننا نقرر أنه أسهم بعمله فى موضوع عولج قبله ، وأراد أن يقاوم آراء كتاب الغرب فيه[(١)] .

وأخيراً نذكر شخصية أول فيلسوفة مصرية : هيپاتيا ، وهى التى شغلت الآداب الأوربية فى عصور مختلفة .

وقد عاشت هيپاتيا فى القرن الرابع الميلادى فى مدينة الإسكندرية . وهى إغريقية الأصل ، مصرية الميلاد والمنشأة . وكانت رئيسة جامعة الإسكندرية القديمة ، ومثال الكمال فى جمالها وعلمها وخلقها ؛ حتى ليقول عنها الفيلسوف ديدرو Diderot : « إن الطبيعة لم تهب إنساناً من العقل والحكمة والخلق ما وهبته تلك الفتاة . . » .

وكانت موضع التقديس والإجلال من تلاميذها ، والاحترام والتقدير من العقلاء من أعدائها . ولكنها كرست جهودها للدعاية للفلسفة اليونانية ، وترجيحها على المسيحية . وكان ذلك سبباً فى اغتيالها على أشنع صورة ، بيد المسيحيين من أبناء الإسكندرية ، و برضا القديس سيريل ، بطريرك المدينة فى ذلك الوقت . وكان اغتيالها فاتحة عهد جديد انتصرت فيه المسيحية ، ودالت فيه دولة جامعة الإسكندرية ، وزال سلطان الفلسفة اليونانية .

وكان موضوع هيپاتيا منذ القديم مثار الاهتمام لدى المفكرين والمؤرخين ورجال الدين . ولكنه دخل ميدان الأدب البحت منذ القرن الثامن عشر على يد ديدرو Diderot وڤولتير Voltaire فى فرنسا ، وتولاند Toland فى انجلترا . ومنذ ذلك الوقت أصبح الموضوع أدبياً تسابق فيه كثير من الشعراء والكتاب ومؤلفى القصص والمسرحيات .

(١) انظر أيضاً هذا الكتاب ص ١٦ — ١٧ .

وقد ظفرت هيپاتيا بتلك الحظوة لدى الأدباء على اختلاف نزعاتهم ، لما كانت عليه من كمال الخلق والخلق ، ولمصيرها البشع على يد المسيحيين ، ثم لعصرها الذى عاشت فيه ؛ ذلك العصر الحافل بالمتناقضات ، و بصور جمة للكفاح . فإلى جانب جامعة الإسكندرية مأوى الأرستقراطية الفكرية التى كانت توفق بين الأساطير اليونانية و بين أرقى نظريات الفلسفة المجردة ، نرى سلطان العقيدة مسيطراً على نفوس الجماهير . و إلى جانب العقلية الحرة السمحة لأبناء تلك الجامعة ، تطغى روح التعصب الأعمى على الدهماء . وفى ذلك المجتمع كان التكالب على الشهوات من الأغنياء يقوم جنباً لجنب مع الزهد والعزوف عن الدنيا عند الرهبان الذين كانوا يعمرون صحارى وادى النيل ، فى أوائل عصور الرهبنة . وكان الفقر المدقع يجاور ثراء القصور الفاحش .

لهذه الأسباب مجتمعة شغلت هيپاتيا وعصرها المفكرين والأدباء حتى القرن العشرين[١] .

وقد اختلفت ميول هؤلاء الكتاب فى معالجة الموضوع ، تبعاً لاختلاف طبائع الشعوب التى ينتمون إليها ، ثم استجابة منهم لنزعاتهم وميولهم الخاصة[٢] .

فمنهم من حمل[٣] على رجال المسيحية ، دون أن يحمل على المسيحية نفسها ، بل فضلها على الفلسفة الهلينية . وصور الصراع بين الدين والفكر ، والفقراء

---

(١) لم أرد أن أثقل على القراء بتعداد أسماء الكتاب والشعراء الذين تناولوا الموضوع . ولا يتسع المجال طبعاً لتحليل أفكارهم ونقد مؤلفاتهم وبيان مصادرهم ، وشرح تيارات التأثير والتأثر بينهم ... وقد قمت بكل ذلك فى رسالتى الثانية التى قدمتها للسربون وموضوعها : هيپاتيا فى الأدبين : الفرنسى والإنجليزى .

(٢) قد شرحت فى رسالتى السابقة — على ضوء موضوع هيپاتيا — الاختلاف بين طبيعة الشعبين الإنجليزى والفرنسى فى أدبهما .

(٣) مثل كنجسلى Ch. Kingsley الإنجليزى فى قصته الضخمة المسماة هيپاشيا : Hipatia .

والأغنياء ، متخذاً لنفسه وجهة نظر عملية ، جاعلا للخالق المكان الأول من تفكيره .

ونحا أكثر الكتاب غير هذا المنحى ، فأثاروا مشكلات الدين وصراعه مع الفلسفة والعقل ، وانتصروا للفلسفة اليونانية والهندية ضد المسيحية . ومنهم من وقفوا موقف الحائر[1] المتردد بين ما يتنازع العقل البشرى من تيارات وأفكار ، فتساءلوا — فى صدق وإخلاص — عن مصير البشرية ، بعد أن ضل جهدهم فى التفكير . وهناك صفحات من أقوى ما كتب فى الآداب العالمية ألفت فى موضوع هيپاتيا ، وبمناسبة إثارة هذه المعضلات الفكرية فيه .

وقد رمى هؤلاء الكتاب جميعاً ، على اختلاف ميولهم ونزعاتهم ، إلى غاية واحدة : هى البحث عن طريق تحرير الإنسانية وسعادتها ، ونشر العدالة بين جميع أفرادها ، مما تهدف له دائماً ولا تصل إليه .

هذا ، وبعد أن بينا أنواع هذه الشخصيات علينا أن نختم موضوعنا ببيان منهج الأدب المقارن فى دراستها :

وكما يتضح من الأمثلة التى ذكرناها فى دراسة مختلف الشخصيات ، قد تتعدد نواحى المعنى الأدبى للشخصية على يد مختلف الكتاب ، بل قد تتضاد هذه المعانى وتتضارب ، تبعاً لتأويلات المؤلفين واتجاهاتهم وغاياتهم فيما يكتبون . ولتعدد معانى كل من هذه الشخصيات قد تبدو وحدة البحث مبتورة أمام من يتعرضون لمعالجة هذه الموضوعات . ذلك أن هيپاتيا فى قصة كنجسلى Ch-Kingsley ، مثلا ، غيرها فى مقالات ڤولتير Voltaire وديدرو Diderot أو فى قصة موريس ماجر M. Magre[2] . والتشابه ضئيل بين دون چوان

(١) من هؤلاء الفيلسوف والكاتب الفرنسى لويس مينار Louis Menard .

(٢) اسم قصته : « الفتاة پرسيلا فى الإسكندرية : Prescilla d'Alexandrie (1925)

فى مسرحية موليير Molière ودون جوان فى مسرحية بيرون Byron . ولهذا يجب أن يهتم الباحث بالصلة التاريخية بين مختلف الكتاب ، و بعلاقة التأثير والتأثر الأدبيين . ثم يجب ألا يغفل المعنى الرمزى للشخصية التى يعالجها . وقد يكون هذا المعنى الرمزى فلسفياً أو اجتماعياً أو دينياً ... ولكنه فى كل الأحوال لب الموضوع ، وروح الشخصية التى أحياها الكاتب بقلمه .

والذى لا مندوحة عنه هو أن الموضوع يجب أن يبحث أولا فى أصله ونشأته — و بخاصة إذا كان تاريخياً — وأن يوقف على الأسباب التى دفعت به فى طريق الأدب . ثم يبحث من ناحية اتساعه وانتشاره فى مختلف الآداب ، ثم من ناحية تطوره وتسلسله فى مختلف العصور .

و ينبغى ، فى بيان مختلف التأويلات لنفس الموضوع ، ألا تهمل الإشارة إلى الموضوعات الأخرى التى تشبه ذلك الموضوع أو تتفق ومعناه الرمزى ؛ فمثلا حين نعالج موضوع هيپاتيا لا يصح أن نغفل موضوع پروميتيه Promethée ولا موضوع چوليان Julien . . . وحين نبحث فى شخصية فاوست Faust يجب أن لا ننسى شخصية مانفرد Manfred عند بيرون ، ولا مسرحية الكأس والشفاه la coupe et les Lèvres لألفريد دى موسيه de Musset . وبهذا كله تتحقق الوحدة التى تجمع بين أطراف البحث المختلفة ، وتثير الجوانب الأدبية والاجتماعية والنفسية فى الدراسة ، و يعود ذلك على الأدب وتاريخه بخير الفوائد .

وقد لا تتأثر الموضوعات المتشابهة كثيراً بعضها ببعض ، ولكنها تنبعث معاً عن حركة فكرية واحدة . وذلك كحركة الأفلاطونية الحديثة ، والتشيع للثقافة الهلينية فى القرن التاسع عشر فى أوروبا ، وما نتج عن ذلك من وجهة فكر عامة ضد المسيحية ، ظهر أثرها فى الأدب ، وفى تناول الموضوعات التى تخدم تلك

الحركة ، كموضوع هيپاتيا ، وموضوع فاوست ، وموضوع چوليان .

ولا تخفى أهمية البحث فى هذا القسم من الأدب المقارن : فإلى كشفه عن اختلاف نواحى الكتاب النفسية والاجتماعية والفلسفية فى معالجتهم لموضوع واحد وأمام تيار فكرى واحد ، وإلى الخدمات التى يؤديها إلى التاريخ الأدبى بتوضيحه الصلات التى أثر بها الكتاب بعضهم فى بعض — يرينا بوضوح التيارات الفكرية التى تتحكم فى العصور المختلفة ، ويكشف عن ناحية هامة من نواحى النشاط العقلى للانسان الحديث ، وكيف يعكس ذات نفسه فى مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ أو فى مرآة شخصيات أسطورية ، بعد أن يسبغ عليهم من نفسه ، وينفخ فيهم من روحه ، ويقربهم بذلك إلى نفوسنا ؛ فهو فى الواقع يحييهم ، ولكنه يحيا بهم .

وقد كانت دراسة الشخصيات أول دراسات نشأت فى الأدب المقارن . والبحوث فيها مستفيضة فيما يخص الآداب الأوروبية ، ولكنها تبدأ بعد فى الأدب العربى ، على أنها فيه ذات أهمية خاصة ، فى فتح ميادين جديدة تصل ثقافتنا بالآداب العالمية .

الفصل الرابع

تأثير كتاب أدب من الآداب فى الآداب الأخرى

هنا ننتقل إلى ميدان آخر من ميادين الأدب المقارن ، هو ميدان المؤلفين وتأثيرهم على كتاب أو على بيئة أو جنس من البيئات والأجناس الأدبية فى بلد آخر ، سواء أكان التأثير لكاتب واحد أو لمجموعة من الكتاب . وهذا المجال هو أقرب مجالات البحث إلى روح الأدب عامة . ذلك أننا كلما تناولنا فى بحوثنا الكتاب وخصائصهم فى إنتاجهم كنا فى ميدان الأدب وفى مواطنه الصحيحة ، على حين نكون أقرب إلى ميدان الأفكار العامة أو الفلسفة منا إلى ميدان الأدب المحض ، إذا رمينا إلى دراسة المعانى المجردة والكليات والأجناس الأدبية المتنوعة . ويكفى لتوضيح ذلك أن نذكر أن للكتاب فردية يتميزون بها بعضهم عن بعض ، مهما انضموا تحت لواء أدبى واحد . وهذه الخصائص تجعل القواعد العامة الأدبية من باب التقريب والتنظير ، لا من باب التحديد العلمى المعزز بالنصوص التى هى مادة الأدب وروحه . ولذا يجب ألا يغيب عن الذهن فى الدراسات الأدبية أنه لا بد من الرجوع إلى النصوص ومقارنتها ، بعد تحليلها تحليلا وافياً ، حتى لا تصبح الدراسات غامضة عامة ، تحيد عن الدقة العلمية ، فتفقد معناها . فإذا أخذنا مثلا فى الأدب الفرنسى ڤينى A. de Vigny ، وهوجو V. Hugo ، وموسيه A. de Musset ، من المدرسة الرومانتيكية ؛ فما أبعد الفرق بينهم بالرغم من انتمائهم جميعاً إلى مدرسة أدبية واحدة . فعند ڤينى تشاؤم عميق ، وسخرية مرة من روح الدهماء ، وكبرياء الاستهتار أمام المآسى الاجتماعية . وله تفكير فلسفى لا يلتزم حدوداً . وأما هوجو فينبض حساسية ورقة ، ويؤمن على طريقته بالدين ،

ويدعو إليه فى حدود فلسفته . وأما موسيه فيقف بين بين ، فيبدو مرهف الحس رقيق الشعور فى تشاؤم غير عميق وإلحاد غير معقد النواحى . فإذا ما انتقلنا إلى ميدان الأدب المقارن وجدنا البون كذلك شاسعاً بين هؤلاء جميعاً وبين بيرون Byron — وهو من نفس المدرسة — فى دعوته للحرية الفكرية ، وفى سخريته المرة بالعادات والتقاليد ؛ وفى استيحائه للشرق موطناً للذات وللأسرار العميقة .

فمن الخطأ ، إذاً ، فى الدراسات الأدبية ، أن نبعد لحظة عن دراسة النصوص وعن دراسة الكتاب ، حتى حين نريد أن نستنتج قواعد عامة تخص الأجناس الأدبية والتيارات الفكرية مثلا . ولهذا كان الباب الذى نحن بصدده ، وهو تأثير كاتب فى كاتب أو فى مجموعة من الكتاب ، أدخل فى معنى الأدب عامة .

ومنهج الأدب المقارن فى هذا الفرع منه ما يتعلق بالبحوث التمهيدية العامة ، ومنه ما يتعلق بحالات الكتاب أو الآداب المؤثرة ، ومنه ما يتعلق بحالات الكتاب أو الآداب المتأثرة ؛ ونوجز القول فى كل منها :

١ — ونقطة البدء فى البحث هى أن يؤخذ كاتب ما أو جماعة من الكتاب أو أدب أمة بأسره كمركز إشعاع للتأثير : Transmetteur — ثم يبحث عن صلتهم بكاتب أو بمذهب أدبى أو بأدب أمة بأسره كمركز انعكاس للتأثير recepteur — وقد لا يستغنى عن اعتبار كتاب آخرين وسطاء بين المجال الأول المؤثر والمجال الثانى المتأثر . وهؤلاء الوسطاء يلعبون دوراً هاماً فى التأثير والتمهيد له بأفكارهم ونقدهم وأحياناً بذات أنفسهم .

وأول ما يلفت نظر الباحث ويدفعه إلى استطلاع معالم الصلات الأدبية هو التشابه فى النصوص لكاتبين أو لعدة من الكتاب فى آداب مختلفة تشابهاً يحمل على الظن بأن هناك صلات تاريخية بين هؤلاء الكتاب . ومن هنا يجب الكشف عن تلك الصلات وتحديدها . ويبحث أولا فى تاريخ تأليف نصين ،

لمعرفة إمكانية التبادل الزمنية بين المجالين . وقد يغنى عن كل ذلك نص واضح من المؤلف ، يعترف فيه أنه حاكى أو تأثر أو أعجب بأفكار الكاتب الأجنبى . ويكون هذا الاعتراف مفتاح البحث المثمر الأكيد .

وإذا لم يكن هناك نص صريح نستدل به على التأثر الأدبى ، وجب التثبت من معرفة قرائن أخرى لإثبات الصلات التاريخية بين الأدباء . فقد يكون التشابه بين النصين خادعاً ، فيظن أنه وليد التأثر الأدبى ، وما هو فى الواقع إلا نتيجة لملابسات متشابهة أوحت بنفس المعانى للكاتبين بدون قيام صلة أدبية بينهما ، أو وليد حركة فكرية أو اجتماعية عامة بها اتحد اتجاه الكاتبين . بل قد يكون التشابه الأدبى نتيجة مصادفة ، أو من المواضع المشتركة بين القرائح الإنسانية . وقد يكون من المهم تمييز الأسباب المختلفة التى أدت إلى هذا التشابه بين الكتاب فى الآداب المختلفة ؛ غير أن الوقوف عند مجرد التشابه ، دون أن تكون هناك صلة تاريخية ، ليست له أهمية فى الدراسات المقارنة[1] .

وبعد التأكد من قيام الصلات التاريخية بين الأدبين ، يجب أن يمهد الباحث لدراسة مظاهرها التفصيلية ببحوث عامة تسبق التفاصيل المستفادة من النصوص . وموضوع هذه البحوث هو بيان العوامل التى أدت إلى تكوين الصلات بين الكاتبين أو بين الكتاب أو بين الآداب ، بحيث تحققت بفضلها تلك القرابة الأدبية ، وذلك اللقاح الفكرى . ولا تنشأ فى العادة صلات قوية بين الآداب إلا إذا سبقتها صلات سياسية أو اجتماعية أو فكرية بين شعوب تلك الآداب .

وأمامنا مثل واضح للصلات ذات الآثار البعيدة بين الأدبين : الإيرانى والعربى ، بعد الفتح الإسلامى . فقد كان الغزو العربى فاتحة تنافس بين الشعبين لعبت فيه العناصر الفارسية دورها . فقد حقد الفرس على الدولة الأموية لعصبيتها

---

(١) راجع : P.V. Tieghem: *La Litt. Comp.*, p. 130.

العربية ، وساعدوا على إسقاطها ، وعلى قيام الدولة العباسية التي ظلوا فيها ذوى نفوذ كبير . وما حديث أبى مسلم والبرامكة وهزيمة الأمين وقيام الدويلات الإيرانية إلا مظاهر لذلك النفوذ السياسي الذي يطول بنا تفصيله .

ولا ننسى أن نشير، عابرين ، إلى حركة الشعوبية مظهراً للتنافس بين الشعبين في النواحي الأدبية والفكرية واللغوية، مع تعدد مظاهر هذا التنافس وعمق آثاره .

ودفعت كل تلك العلاقات الشعبين إلى التقارب ليتعرف كل منهما الآخر ، فتعلم كثير من الفرس لغة العرب ، وتعلم بعض أدباء العرب لغة الفرس ، وبدأ اللقاح الفكرى واضحاً بين الأدبين وذا فروع وثمار كثيرة . وكان التأثير العربى فى الأدب الفارسي الحديث أقوى من التأثير الإيرانى القديم فى الأدب العربى ؛ وما أردنا إلا ضرب مثل على العلاقات التي مهدت للتأثير الأدبى ، وكانت عاملاً قوياً فى انتشاره .

وقد تكون العوامل التي ربطت بين أدبين أو بين كاتبين هى مجرد وسطاء مهدوا بكتاباتهم للتعريف بالبلد أو بالأدب الذي يدعون إليه ، كما فعل كارليل Carlyle فى تعريف الإنجليز بالأدب الألمانى ، وكما فعل فولتير فى الدعاية لشكسبير ، وكما صنعت مدام دى ستال فى تعريف الفرنسيين بألمانيا وبالأدب الألمانى [1] .

والكتاب من الرحالة عامل هام كذلك فى هذا النوع من التأثير . وقد كانت إيطاليا كعبة الأدباء فى عصر النهضة ، وكان هذا سبباً فى تعريف أوروبا بالأدب الإيطالى ...

ويدخل فى هـذا عامل الكتاب الرحالة فيما تم من تأثير بين الأدبين

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ١٣٠ — ١٣٣ .

العربى والفارسى ، فنشاط الرحلة بين البلدين بعد الفتح الإسلامى مضرب المثل ، وقد آتى ذلك كثيراً من الثمرات الأدبية . ويكفى أن نشير هنا إلى العتابى التغلبى الذى كان يرحل إلى إيران لكتابة نصوص أدبية إيرانية . وكذا سعدى الكاتب والشاعر الفارسى ، الذى رحل كثيراً قبل أن يكتب ، وأودع مؤلفاته الخالدة ثمرة تجاربه واطلاعه .

ينتقل الباحث بعد ذلك إلى مسألة أخص ، وهى الطريقة التى وصلت بها المعارف الأدبية إلى الأدب المتأثر ، وكيف عرفها ذلك الأدب : أعن طريق الترجمة ، أم عن طريق الاطلاع عليها فى نصوصها الأصلية ؟ وما نوع الترجمة التى اطلع عليها ؟ أكانت وفية للنص أم تصرف فيها ؟ وما قيمة هذا التصرف ؟ وما مسلك الكاتب حياله ؟ . .

ومن المعلوم أن الكاتب لا يهضم إلا ما يتفق مع ميوله وآرائه ، ولكن التأثير قد يكون قوياً فيغير هذه الميول ويحولها ، أو يخلق ميولاً أخرى لتخلفها . ويتوقف كل هذا على قوة المؤثرات ، وعلى البيئة الاجتماعية ، وعلى مطالب العصر الذى عاش فيه الكاتب ، وعلى الدور الذى يلعبه النقد الأدبى فى العصر ، من حيث تنمية الاتجاهات والتيارات الجديدة ، ومن حيث الترويج للأدب المؤثر والترجمة منه . وما مثل بودلير وترويجه لإدجار ألان بو E.A. Poe ببعيد ؛ وكذا مثل ابن المقفع وترويجه للأدب الإيرانى لدى العرب . ولذا يجب الاطلاع على آراء النقاد ، وعلى المجلات والجرائد التى هى مظنة لوجود آرائهم ، وبها تكشف اتجاهات العصر ، وميول الكتاب الأدبية .

٢ — وإذا راعينا حالات الأدب المؤثر ، فقد قلنا إنه قد يكون كاتباً أو جملة كتاب مشتركين فى اتجاه واحد ، ومنتمين لمدرسة أدبية واحدة ، وقد يكونون

مختلفين . وقد يكون أدب أمة بأسره . ثم إن هؤلاء الكتاب قد يؤثرون بأشخاصهم ، كما أثرت شخصية روسو Rousseau بصراحته وفصاحته ، وحبه للانسانية ودفاعه عن حقوق الإنسان ، و بشدة حساسيته واحتدام عواطفه ، حتى صارت شخصيته مثلا يحتذى فى ذاته و يستشف من كتاباته . وقد صارت شخصية روسو ذات شهرة واسعة فى الآداب الأوربية ، وساعدت على الرواج لتأثيره فيها[1] . ومثلها شخصية ڤولتير Voltaire فى سخريته وتهكمه — وكذا بيرون Byron الذى كان محل إعجاب بعض البيئات « بما يوحى به من مظهر كأنه طريد السماء فى الأرض ، ثم بعناده وقلقه الفكرى ، و بتشاؤمه و بسخريته اللاذعة »[2] .

وقد يكون تأثير الكاتب من جهة أخرى غير جوانبه الشخصية . فتختفى فى هذه الحالة العناصر الفردية لتحل محلها الاتجاهات العامة من الأفكار والنواحى الفنية والأجناس الأدبية ، ثم نواحى الصياغة والأسلوب . وهنا نضرب المثل برؤساء المذاهب الأدبية مثل هوجو Hugo ، وزولا Zola [3] . و يلتحق بهم فى نوع تأثيرهم جوته Goethe وشكسبير Shekespeare ؛ وقد تأثرنا فى أدبنا الحديث أنواعاً من التأثر بهذه المذاهب أشرنا إليها فى الفصول السابقة .

وقد يقتصر التأثير على المواقف الأدبية والموضوعات فى جملتها . وذلك كتأثير الأدب الأسبانى فى الأدب الفرنسى فى العصر الكلاسيكى والعصر

---

(١) راجع : P.V. Tieghem: *La Litt. Comp.*, p. 138.

(٢) المرجع السابق ص ١٣٩ .

(٣) سنتحدث فى المذاهب الأدبية فى الفصل السادس من هذا الكتاب .

الرومانتيكي . فقد أهدى الأدب الأسباني إلى الأدب الفرنسي موضوعات عامة ، ومواقف أدبية تحتذى ، ولكن الأدباء الفرنسيين عالجوها بطريقتهم ، وأضافوا إليها من ذات أنفسهم ما خرجوا به عن تفاصيل أصولها في الأدب الأسباني[١] . وقد تجتمع لشخصية ما مظاهر كثيرة من التأثير في فترة واحدة أو على فترات متعاقبة ، كما هي الحال عند شكسبير وعند بيرون مثلا ، فقد أثر الأول بموضوعات مسرحياته أولا ، ثم بنواحيه الفنية لدى المدرسة الرمانتيكية الفرنسية[٢] ، وأثر الثاني — بشخصه و بمسرحياته وآرائه — في الأدباء الفرنسيين من أهل هذه المدرسة أيضاً[٣] . وقد أثرت المواقف العامة المسرحية والشعرية في كتابنا المحدثين صنوفاً من التأثير مثلنا لها في الفصل السابق .

٣ — ونكتفي هنا بتلك الأمثلة لكي نشرح الآن موجزين الحالات المختلفة التي يتعرض لها الباحث في دراسته للأدب المتأثر ، كما شرحناها سابقاً في الأدب المؤثر .

وقد قلنا إن نقطة البدء هي التشابه في نصين لكاتبين مختلفين تشابهاً لا يحتمل أن يكون سببه غير التأثير واللقاح الفكري نتيجة لتبادل الصلات التاريخية . ونقصد هنا التشابه بمعناه الواسع الذي لا يقف عند حد الأفكار الجزئية أو المحاكاة المباشرة . فقد لا يهتم الكاتب الذي خضع للتأثير بمحاكاة أفكار سابق له محاكاة مباشرة ، بل يستفيد من الأثر الأدبي الذي أعجب به ، ويستلهم روحه في مؤلفاته . وتلك الروح تتراءى في الطابع العام الذي يصبغ به

---

(١) راجع : P.V. Tieghem, *op. cit.*, p. 340.

(٢) المرجع السابق ص ١٤١ .

(٣) هذا ما يفصله إستيف في كتابه : « تأثير بيرون في المدرسة الرومانتيكية الفرنسية : E. Estève: *Byron et le Romantisme Français.*

فـكرته . وقد ينعكس ذلك فى مرآة شعره أو فى نوع الموضوعات التى يعالجها . ومثل ذلك بودلير فى تأثره بالـكاتب الأمريكى إدجار بو E.A. Poe ؛ فإن الذى يريد أن يحدد التأثير والتأثر بينهما لا يبحث عنه فى تفاصيل الأفـكار ، ولـكن فى الاتجاهات ونوع الخيال بصفة عامة . و يستعان فى ذلك بمقالات النقد لدى هذين المؤلفين وتطبيق مبادئها على مؤلفاتهما ، لـكى يستطاع بعد ذلك الوصول إلى القواعد العامة للصلات الفـكرية والأدبية بينهما .

ومن الواضــح أن التأثر قد يكون فى الجنس الأدبى أو فى الأفـكار والإحساسات ، أو فى الناحية الفنية فى الصياغة والأسلوب ، أو فى استعارة شخصية واحدة من مسرحية اشتهر مؤلفها باختراع تلك الشخصية ، كشخصية « السيد » وخادمه المستعارين فى الأدب الفرنسى (كما فى بون مارشيه مثلا) عن سرفانتس الأسبانى فى قصته المسماة : دون كيخوته . ولا يصح أن تصرفنا أقوال كاتب وتصريحاته عن أن ننقدها ، لنرى مدى صدقها فى ملـكة خيال الـكاتب الذى يمكن أن يكون قد تأثر به . فقد نقد ڤولتير شكسبير نقداً قاسياً ، وعرفه بأنه عبقرى ولـكن ليس عنده مثقال ذرة من الذوق(١) ، وبالرغم من ذلك النقد نراه قد تأثر به ، مثلا فى اهتمامه بالناحية التاريخية فى مسرحياته ، وفى استعاراته منه للمواقف التى يتبادل فيها أبطاله ضربات الخنجر ، و بإدخاله فى مسرحياته للأشباح(٢) ، على مثال شكسبير . وقد حذر عبد الرحمن الجامى من قراءة الفلسفة اليونانية ، فى حين تأثر هو بها تأثراً عميقاً(٣) .

إذن فالأدب المقارن يهتم بدراسة الصلة بين الـكتاب أياً كان مظهرها ، سواء كانت بالترجمة — وقد سبق أن بينا أهميتها — أم بالتقليد — وهو أدنى

(١) راجع هذا الـكتاب ص ١٣٠ — ١٣١ .
(٢) راجع Guyard, *op. cit.*, p. 71. وكذا هذا الـكتاب ص ٢٩١ — ٢٩٢ .
(٣) انظر ترجمتى لقصة ليلى والمجنون الفارسية لعبد الرحمن الجامى ، الفصل الأخير .

مرتبة من التأليف — أم بإنتاج شخصى تظهر فيه ألوان التأثر من خضوع للكاتب المؤثر ، أو تحوير بما يتفق وذوق الكاتب ، أو ميول العصر ، أو من تمرد عليه ومقاومة له[1] .

بعد أن فرغنا من بيان المنهج العام للأدب المقارن فى نوع هذه الدراسات يجمل بنا أن نذكر أمثلة فيها شىء من التفصيل ليقف القارىء على تحديد بعض اتجاهات الأدب المقارن فيها :

وفى عالم الأدب الغربى كثرت بحوث الكتاب فى هذا الباب ، حتى إنه يضيق المجال هنا عن سرد أسماء الكتب وباحثيها فى هـذ رع من الأدب المقارن[2] . ولكن مثل هذه البحوث فيما يخص الأدب العربى لم تكد تبدأ بعد .

وحسبنا أن نذكر — فيما يخص الأدب العربى والفارسى — أمثلة عامة يمكن أن تكون مجالا للدارسين . وسنختتم بتلخيص موجز كل الإيجاز لتأثير جوته فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى :

وقد لقى كثير من كتاب العرب حظاً كبيراً لدى دباء الفرس ، فتأثر هؤلاء بهم تأثراً عميقاً . ولكن هـذا التأثر كان فى صورة اتجاه عام أدبى أو فنى ، لا صورة فلسفة خاصة أو تيار فكرى . فنجد أن عبد الحميد الكاتب ومن تبعوه فى الرسائل والإطناب فيها وصياغتها الفنية ، قد أثروا بطريقتهم فى هذا الجنس الأدبى فى الأدب الفارسى ، وظهرت آثار ذلك التأثير واضحة كل الوضوح فيما بقى لنا من رسائل فارسية ، سواء أكانت هذه الرسائل من قبيل الرسائل الرسمية فى الدواوين وبين الملوك ، أم قبيل الرسائل

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٢٥ — ١٢٧ ، ١٢٩ — ١٣٠ ، والفصلين الثانى والثالث .

(٢) راجع : P.V. Tieghem, *op. cit.,* وكذا Guyard, *op. cit.,* chap. 5. Part. 2, chap. 5.

الخاصة . وأوضح مثل لذلك ما حواه من رسائل كتاب «التوسل إلى الترسل» ، الذى جمعه وألفه بهاء الدين محمد البغدادى حوالى منتصف القرن الثانى عشر الميلادى .

ومثل آخر تأثير الهمذانى والحريرى فى القاضى حميد الدين البلخى . وهنا أيضاً ظهر التأثير العربى فى مظهر جنس أدبى هو جنس « المقامات » بكل مميزاته العربية . فقد حذا الكاتب الفارسى حذو سابقيه فى هذا الباب ؛ حتى ليمكن أن نعد تأثره بهما من باب التقليد الذى لا جديد يكاد يذكر فيه(١) .

ونختم بمثال يتبين به كيف تتنوع ألوان التأثير الأدبى لكاتب واحد تبعاً لاختلاف العصور ، ولتعدد اتجاهات الكتاب وتأويلاتهم . وهذا المثال هو :

تأثير جوته Goathe (٢) فى الأدب الفرنسى والأدب الإنجليزى والأدب العربى :

ظهر أول تأثير لجوته فى هذين الأدبين بظهور قصة : آلام فرتر Werther (١٧٧٤) وقد ترجمت هذه القصة إلى الفرنسية عام ١٧٧٦ ، وإلى الإنجليزية عام ١٧٧٩ ، واستقبلت فيهما استقبالا طيباً ، وتعددت تراجمها . وكان لنجاحها أكبر تأثير فيما انتشر فى ذلك العهد عند الرومانتيكية مما كانوا يسمونه : « داء العصر » Le mal du siècle — وهو ما كان شائعاً من القلق الفكرى ، ومن ضيق النفس بمتاعب الحياة وشرورها . وظهر أثر ذلك فى الأدب الفرنسى

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٢٣ — ٢٢٨ .

(٢) ذكرت هذا المثال لتنوع دلالته ، هذا إلى أن جوته ليس بغريب على القارىء العربى ، بعد أن ترجم له الدكتور عبد الرحمن بدوى ديوانه الغربى — الشرقى ، والأستاذ الزيات : آلام فرتر ، والدكتور محمد عوض محمد مسرحية : فاوست .

فى مثل شخصية رينيه René عند شاتوبريان ، وفى مسرحية شاترتون Chatterton لألفريد دى ڤينى A. de Vigny وفى الأدب الإنجليزى فى كثير من مؤلفات بيرون Byron وفى أشعار شيلى Shellez . وقد طغى تأثير بيرون وشيلى فى انجلترا حتى نسى بهما تأثير جوته نفسه .

و بينما كان الفرنسيون يستطلعون النواحى الفنية والأدبية لجوته ، إذا كارليل Carlyle يطلع على قومه بزعم جديد ، و يجد من فصاحته فى أسلوبه ما يدعم به هذا الزعم . وهو أن جوته حكيم يدعو إلى الخلق القويم والمثابرة فى خدمة الحق وأداء الواجب . وظلت الناحية الخلقية من جوته هى التى يراها الأدباء من الإنجليز مدة نصف قرن ، تبعاً لزعم كارليل ، وأوحت لهؤلاء الأدباء بكثير من القصص التربوية والخلقية والدينية(١) . فقد رفع كارليل جوته إلى مرتبة الملهمين ، بل إلى مرتبة الموحى إليهم ، ووضعه فى صف الأبطال المدافعين عن الخلق والدين . و بذا ظلت مجهولة لدى الإنجليز جوانب السخرية والدعاية للاستمتاع بالملذات عند جوته ؛ وكذا جانب التجديف والإلحاد(٢) .

وظلت فرنسا تهتم أولا بالناحية الأدبية من مسرحية فاوست Faust التى ترجمت إلى الفرنسية عام ١٨٢٨ ، ونسج الكتاب الفرنسيون على منوالها فى تأليف مناظر مسرحية غنائية ، مثل: «فاوست ومرجريت» لشارل جونو Ch. Gounod ومثل : « لعنة فاوست » تأليف برليوز Berlioz .

فلم يلتفت الفرنسيون ، أول معرفتهم بجوته ، إلى الناحية الفلسفية فى مؤلفاته ؛ ولكن سرعان ما تنبهوا إليها ، فأصبح فاوست رمز الشخصية الرومانتيكية ،

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٩ — ١٠ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٠ — ١٢ .

لا فى حرصها على حل معضلات هذا العالم فحسب ، بل وفى تطلعها إلى عالم خير من الذى نحن فيه ، حيث ترتوى بالمعرفة غرائز الإنسان وتسمو عواطفه ، فيزهد فى الملذات وفى دواعى الهوى ، ويرقى إلى الكمال . كما أن الشيطان يمثل فى مسرحية فاوست عنصر الشر تمثيلا فلسفياً ، فيه من الحرية الفنية ما أوحى إلى كثير بالتخلص من قيود الكلاسيكية .

وقد رأى أصحاب نظرية الفن للفن فى جوته الفنان المثالى ، فقد رمى تيوفيل جوتييه Th. Gautier مثلا إلى محاكاته فى مجموعة أشعار : « إيمو وكاميه » Emaux et Camée ؛ ثم تعمق فى ناحيته الفلسفية أصحاب المدرسة البارناسية ومن لف لفهم ، ممن رأوا فى جوته داعية للفلسفة الهيلينية ، ومن هؤلاء « لوكنت دى ليل » Leconte de Lisle « وأناتول فرانس » A. France [1] .

وآخر مرحلة أثر فيها جوته فى الأدب الفرنسى كان تأثيره بحياته وشخصيته ، لا بمؤلفاته وأفكاره . ففى أشعاره ومسرحياته مآخذ ونقص إذا اعتبرت فى نفسها ، ولكنها إذا وضعت موضعها من حياة مؤلفها فإنها تمثل ألواناً طيبة من تلك الحياة الغنية الزاخرة ، وتؤلف بهذا الاعتبار مجموعاً متناسقاً حياً لا مأخذ عليه . وقد أثر بهذا المعنى فى كثير من كتاب فرنسا . وهذا ما يشرح كلمة أندريه جيد A. Gide : « إن جوته يرتفع فوق أنقاض نفسه . فكل ذرة تسقط منه تقع مستقيمة تحت قدميه لتشغل مكانها فى قاعدة تمثاله الخالد » [2] .

هذه هى وجوه التأثير المختلفة التى أثر بها جوته فى الأدب الإنجليزى والأدب الفرنسى فى مختلف الفترات ، حتى ليشبه جوته بمنار ذى وجوه مختلفة ،

---

(١) انظر : *R. de Litt. Comparée,* 1949, p. 194.

(٢) راجع : Goethe: *Théâtre complet,* préface de Gide, p. 12.

يدور بطيئاً مع الزمن ، ويرى الناس منه فى كل فترة وجهة واحدة جديدة فيعتقدون بها[١] .

هذا ؟ ويمثل جوته النزعة الرومانتيكية فى مناصرة القلب على العقل ، وقد تراءت هذه النزعة فى أدبنا الحديث . هذا إلى تأثيره فى النواحى الفنية فى المواقف المسرحية التى تراءت فى بعض مسرحيات الأستاذ توفيق الحكيم .

وقد سبق أن شرحنا وجوه هذا التأثير فى هذا الكتاب[٢] .

---

(١) وقد ألف فى تأثير جوته فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى مؤلفات كثيرة نذكر منها عدا ما سبق هذين الكتابين : F. Baldensperger: *Goethe en France.* وكذا :
J. Marie-Carré: *Goethe en Angleterre.*

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٩٢ — ٢٩٤ ، ٢١٥ — ٢١٦ .

الفصل الخامس

دراسات المصادر

نأخذ فى هذا الفصل عكس الاتجاه الذى تبعناه فى الفصل السابق . فقد كان المؤلف فى ذلك الفصل موضع الدراسة بوصفه مركز الإشعاع فى التأثير الأدبى ، يدرس هو أولا كى يبحث عن المواطن التى تقبلت — بعدُ — قبولا حسناً أو غير حسن مثل ذلك التأثير . أما الآن فنبدأ بالكاتب أو بمؤلفاته كلها أو بعضها ، أو بالآداب المتأثرة ، لنبحث عن مدى تأثرها بالكتاب أو الآداب الأخرى ؛ و بعبارة أخرى : لنرد ما يستطاع رده من الأفكار والصور الفنية إلى منابعها من الآداب الأجنبية .

ومن ثمرات التقدم الحديث — وبخاصة فى الناحية الفكرية — أنه قد أصبح زعماً باطلا القول بانطواء أدب ما — مهما عظم — على نفسه ، و باستغنائه بقرائح ذويه عن استعارة الأفكار والآراء والصور والأجناس لأدبية من الآداب الأخرى ؛ كما أصبح من البدهيات أن الآثار الأدبية ذات الشأن لها أصولها فى إنتاج السابقين أو المعاصرين ، كما أن لها صداها فى حياة لأمم وفى قرائح المفكرين . وآية ذلك أن أبناء الآداب الكبرى — كالفرنسيين مثلا — يبحثون و يمعنون فى البحث ، ليكتشفوا الموارد الأجنبية التى تغذى بها أدبهم ؛ ولا يقتصرون فى ذلك على بحثهم فى الآداب القديمة اللاتينية واليونانية أو فى الآداب الأوربية الحديثة ، بل يتجاوزون ذلك إلى البحث فى الآداب الأخرى ، كالآداب الشرقية من هندية وفارسية وعربية . . .

والمقصود هنا دراسة نواحى الشخصية للكاتب أو للأدب المتأثر ،

واكتشاف عناصر مقوماته ، وعوامل تكوينه . فإذا تمت الدراسات لمجموعة كتاب أدب ما على هذا النحو ، ساعد ذلك على فهم أدب وطنى بأجمعه ، ومدى امتداده فى الآداب قديمها وحديثها ، قريبة من الوطن أو بعيدة منه .

وقد كان هذا النوع من البحث شغلا شاغلا لمؤرخى الآداب الغربية قبل أن يوجد الأدب المقارن . فقد ولع هؤلاء المؤرخون بالبحث عن مصادر للكتاب الذين يؤرخون لهم ، لا فى الموضوعات والأفكار العامة فحسب ، ولكن فى الأفكار التفصيلية أيضاً . وقد بالغوا — والحق يقال — فى ذلك مبالغة جرت عليهم كثيراً من الاعتراضات ، فقد عيب عليهم أنهم يمحون شخصية الكاتب ، وأنهم يتصيدون تصيداً ما إليه يرجعون أفكاره دن أن تقوم على ذلك قرائن قوية ، وأنهم يقفون عند حدود الموازنة بين النصوص دون أن يرجعوا ذلك إلى قواعد عامة ، أو إلى عوامل اجتماعية مساعدة . فإذا نظمت الدراسات فى هذا الباب ، وطهرت من تلك الشوائب ، فإنها — كما قلنا — جزء هام من دراسات الأدب المقارن ، ومن أغنى مناطقه ببحوث كتاب الغرب . وعلينا ، فى هذا الفصل ، أن نبين معانى المصادر ، ثم طرق البحوث فيها ، مع التمثيل لكل منها بأمثلة من الآداب الشرقية والغربية .

(١) ويجب أن تفهم المصادر هنا بمعنى أوسع مما اعتيد إطلاقها عليه ، فهى تشمل كل العناصر الأجنبية التى تعاونت على تكوين الكاتب ، وهى ثلاثة أنواع :

١ — فمنها ما انطبع فى خيال الكاتب نتيجة لما رأى فى أسفاره من مناظر طبيعية ، وآثار فنية ، وعادات وتقاليد قومية . وتلعب الأسفار فى ذلك دوراً كبيراً ، وتنعكس صورها المختلفة فيما تنتج القرائح من نتاج أدبى تبدو فيه تلك الآثار واضحة .

ومن ذلك وصف شعراء العرب للبلاد الباردة فى إيران ، بعد أن رحلوا إليها وعرفوها عقب الفتح العربى . ونرى فى تلك الأشعار مناظر الثلوج وقد سدت الأبواب وغطت البيوت ، ووصف أمطار الثلوج وكيف يحيا بها المملقون حياة الضنك والبؤس ، مع وصفهم عادات أهلها وتقاليدهم ما بين مادح وقادح . ومن ذلك قول أعرابى ذكر بلاده على مرأى همذان :

وكيف أجيب داعيكم ، ودونى ... جبال الثلج مشرفة الرعان
بلاد شكلها من غير شكلى ... وألسنها مخالفة لسانى
وأسماء النساء بها زنان ... وأقرب بالزنان من الزوانى[1]

ثم قول شاعراً آخر فى ذم همذان أيضاً :

قد آن من همذان السير فانطلق ... وارحل على شعث شمل غير متفق
... أرض يعذب أهلوها ثمانية ... من الشهور كما عذبت بالدهق
فإن رضيت بثلث العيش فارض به ... على شرائط من يقنع بها يمق
المملقون بها سبحان ربهمُ ... ماذا يقاسون طول الليل من أرق
تنسد أبوابهم بالثلج فهو لهم ... دون الرتاج رتاج غير منطبق
حتى إذا استحكمت برداً غدا طبق ... من الضباب الذى أوفى على طبق
ينهل منها عليهم دائماً ديماً ... بالزمهرير عذاباً صب من أفق
فويل من كان فى حيطانه قصر ... ولم يحصن رتاج الباب بالغلق
والناس بيض اللحى تهمى أنوفهم ... فوق الشوارب كالمصدوم ذى البلق[2].

---

(١) ابن الفقيه (أبو بكر أحمد ابن محمد الهمذانى) : مختصر كتاب البلدان . ليدن ، ١٣٠٢ ص ٢٣١ — زن بالفارسية : امرأة ، وجمعها زنان .

(٢) الدهق خشبتان تربط بهما الساق للتعذيب ، أو هو التعذيب — ومق كورث : أحب — الغلق بالتحريك : المغلاق — المرجع السابق ص ٢٣١ — ٢٣٢ وانظر أمثلة أخرى فى وصف إصبهان ص ٢٦٨ — ٢٧٣ فى نفس المرجع .

ولنا مثل آخر فى شاعرنا أحمد شوقى ، بعد سفره لأسبانيا ، فقد كان لما رأى بها من آثار ولما اطلع عليه فيها من عادات وأخلاق أثر قوى فى إنتاجه الأدبى فى شعره ونثره ، لا نطيل الآن بذكره .

وفى الآداب الغربية يكفى أن نشير إلى قصص شاتو بريان بعد سفره إلى أمريكا ورؤيته حياة سكانها الفطريين ، وتقاليد الهنود الوطنية ، وإلى مدام دى ستال بعد سفرها إلى ألمانيا ، ومخالطتها لأهلها ، وتعرفها على مفكريها .

ولا يفوتنا أن ننوه هنا بتأثير مصر فى الأدباء الفرنسيين فى العصر الرومانتيكى ، فقد أثرت فيهم بمناظرها وآثارها ، و بعادات قومها وأعيادهم . وانعكس كل ذلك إما بطريق مباشر على الإنتاج الأدبى لمثل چيرار دى نرڤال G. de Nerval وتيوفيل جوتييه Théophile Gautier وفلوبير Flaubert الذين كان وصفهم لمصر صورة صادقة لها فى عصرهم ؛ وإما بطريق غير مباشر كما هى حالة فلوبير ؛ فقد أتته أثناء رحلته بمصر فكرة قصته الخالدة : مدام بوڤارى Madame Bovary التى تدور حوادثها فى فرنسا . وقد أخذ اسم هذه القصة من اسم صاحب الفندق الذى نزل به بالقاهرة ، فقد كان اسمه بوڤاريه Bouvaret (1) . على أن الجو الذى يسود قصته الأخرى المسماة : سالامبو Salambo يظهر عليه الطابع المصرى ، بالرغم من أن حوادثها تجرى فى تونس . و إليك مثلا من هذه القصة تنعكس فيه ذكرى فلوبير للرياح الخمسينية التى شاهدها فى مصر : « وفجأة فقدت الشمس أشعتها . و بدت مياه البحر والخليج راكدة كأنها من رصاص مذاب . واعترض الأفق سحاب أدكن عمودى من غبار ظل متحركاً . وانحنت أشجار النخيل . واحتجبت السماء . وثارت الحصيات تضرب أعجاز الركائب ... » وكذا ما أفاض

(١) M. J. M. Carré: *Les Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte*, Vol. II, pp. 99-100.

فى وصفه فى تلك القصة من الآثار والمعابد وحجراتها ورسومها . . . لم يكن إلا صدى لما رأى من آثار مصر ، وبخاصة فى وادى الملوك . بل إنه رسم ما رأى فى مصر حين وصف الملابس والحلى وبخاصة ملابس النساء الطويلة السوداء وما كان بعضهن يتحلين به من أقراط فى أنوفهن ، وما كان منتشراً استعماله من الأحجبة وأنواع الطيب والمواقد(١) .

٢ — على أن مصادر الكاتب لا تقتصر على ما أفاد فى أسفاره ، بل قد ترجع كذلك إلى مخالطته للبيئات والنوادى التى تهتم بالثقافات الأدبية العالمية فى أرجاء وطنه نفسه . ونجد مثلا لذلك فى الكاتب الفرنسى : موريس ماجر Maurice Magre المتوفى عام ١٩٤٢ ، فقد كان لاختلاطه بنادى مدام أنى بيزانت Annie Besant أكبر تأثير فى توجيهه وجهة الثقافة الهنديه وتشبعه بها ودفاعه عنها ؛ إذ كان ذلك النادى مركزاً هاماً لتلك الدعاية ، ومن أكبر من كانوا يغشونه الداعيه الهندى بلافاتسكى Blavatsky . وقد تأثر به الكاتب الفرنسى ، فاعتنق آراءه الدينية من مذهب التناسخ وما تبعه من الرفق بالمخلوقات كلها من إنسان وحيوان . وكانت هذه الآراء الفلسفية محور تفكيره الدينى والاجتماعى ، كما يتضح ذلك بالاطلاع على مؤلفاته النظرية ودواوينه الشعرية وقصصه ، ومنها القصة التاريخية التى تدور حوادثها فى الإسكندرية فى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الميلاديين ، وعنوانها : قصة الفتاة پرسيلا(٢) Le Roman de Priscilla . ومثل آخر فى أبى المعالى نصر الله الذى شجعته

---

(١) نفس المرجع السابق ص ١٢٣ — ١٢٧ .

(٢) وقد أوضحت هذا فى رسالتى الثانية للدكتوراه :
Hypatie dans la Litt.. Française et Anglaise.

النوادى الأدبية فى إيران على ترجمة كليلة ودمنة من العربية إلى الفارسية مع صبغها بالطابع الفنى العربى .

ويلحق بهذا النوع من المصادر تأثير الأصدقاء من الأجانب فى الـكاتب ، إما بالمراسلة وإما بالحادثة الشفوية . وتحديد هذا النوع من التأثير صعب المنال من الناحية العلمية ، ولـكن الإشارة إليه أو الإلمام به مما يحدد نواحى شخصية الـكاتب ويساعد على تعرف تكوينه الأدبى والفنى على وجه ما . وقد ضرب بعض الـكتاب مثلا لذلك بالشاعر : لامارتين Lamartine وتأثره بالفيلسوف إكستين Eckstein عميد الدعوة إلى الثقافة الهندية فى عصره ، ولم يدر بينه وبين لامارتين إلا محادثات شفوية ، يستطاع التعرف على آثارها فيما كتب لامارتين بعد مقابلاته لذلك الداعية ، ليوضح فيه ما يمت بصلة إلى تلك الثقافه التى ذاع صيتها فى فرنسا فى القرن التاسع عشر وفى القرن العشرين ، والتى وجدت صداها لدى كثير من الشعراء مثل هوجو V. Hugo وفينى A. de Vigny . . . وكان عمادها ما قام به العلماء والمستشرقون من تأسيس مراكز لتلك الثقافة فى الجامعات وبعض المعاهد هناك ، فتهيأ بـكل ذلك جـو ملائم لتأثيرها الأدبى نكتفى هنا بالإشارة إليه (١) .

ومما يلتحق بهـذا النوع من المصادر كذلك انتشار تقاليد أدبية خاصـة فى أدب ما ، ثم انتقالها إلى أدباء أمة أخرى . فقد شاع مثلا فى الأدب الإنجليزى وصف نوع من الـكبرياء والاعتداد بالنفس وحب للظهور لدى جماعة من الأغنياء الذين يتخذون من هذه الصفات وسيلة للقيام بمغامرات عاطفية مع النساء . وهذا

---

(١) انظر : Guyard: *La Litt. Comp.*, p. 80.

انظر كذلك : L. Renou: *Les Littératures des Indes*, pp. 117-120.

ما يقال له : Le dandysme . ولا تتوافر هذه الصفات إلا لطبقة الأغنياء المترفين الذين يبحثون عن مجال يظهر فيه عجبهم واعتدادهم . و يبدو هذا الاعتداد فيما يقومون به فى المجتمعات وأمام ذوات المكانة من السيدات من أعمال تظهر فيها البطولة أو الطابع الشخصى ، كأنواع الرياضة الخطرة ، وكالتأنق فى الهندام ، والتفنن فى التظرف . ولا يظهر هذا النوع من الناس إلا فى عهود الانتقال التى لا تسيطر عيها ديمقراطية كاملة ، على حين تبدو الأرستقراطية فيها مزلزلة القواعد محقورة . فهم يمثلون آخر مظهر من مظاهر البطولة الأرستقراطية فى عهد انحلالها . وما أشبههم « بشمس غاربة ، أو بكوكب يهوى للمغيب ؛ كلاهما يبدو جليل المظهر ، ولكن لا حرارة فيه ، فهو يوحى أول ما يوحى بالأسى »[1] . وقد انتشر وصف هذا الصنف الاجتماعى من الناس فى الأدب الإنجليزى ، ثم ظهر أثره فى الأدب الفرنسى ، فى بعض أشخاص قصص بلزاك Balzac وقصص كوستين A. de Custine مثلا[2] .

ومن هذا النوع من المصادر أيضاً ما يتناقل شفوياً وعلى سبيل الصدفة ، فيؤثر فى إنتاج كتاب بلد ما ، ويوحى إليهم فى مؤلفاتهم بالكثير ، مثل الاستماع إلى أغان شعبية لأمة ما ، أو إلى أناشيد الشعوب الفطرية ، أو إلى قصص تنوقلت عن طريق الرواية فوصلت إلى أسماع أدباء فى أمم أخرى . ومن ذلك ما يقرره جاستون پارى Gaston Paris من أن بعض القصص الشرقية التى أثرت فى الحكايات الصغيرة الشعرية فى العصور الوسطى ، انتقلت إلى أمم الغرب عن طرق مختلفة ،

---

(١) و (٢) راجع : Baudelaire: *Oeuvres Complètes*, éd. de la Pléiade : Vol. 2, pp. 249-253.

هذا وبودلير هو خير من كتب عن هذا التقليد الأدبى المسمى dandysme — وراجع كذلك Guyard: *Litt. Comp.*, p. 31 . .

منها طريق المسافرين ومحادثاتهم مع الشرقيين أثناء

٣ — والنوع الأخير من المصادر هو المصادر المكتوبة ، وهى ما ينصرف إليه المعنى بصفة عامة حين يطلق اسم المصادر ، وهى أسهل أقسام المصادر دراسة وأيسرها تحديداً ؛ إذ مظنة البرهنة عليها الكتابة ، وحجتها — متى وجدت — لا تدفع . ونكرر هنا ما قلناه مراراً من أنه لا تكفى المشابهة بين النصوص ، بل لا بد أن توجد مع ذلك دلائل التأثر الأدبى ، ثم لا بد من شرح الأحوال الأدبية والاجتماعية التى تم فيها التأثر . فلا بد من درس حياة الكاتب والبيئة الاجتماعية التى نشأ فيها ، لتشرح على ضوء ذلك ثقافته وميوله نحو بلد ما ، أو نحو أدب ما . وقد قررنا من قبل أنه لا عيب فى تأثر كاتب بكاتب آخر . فإن الاختراع فى الأدب بمعنى الخلق من جديد جدة مطلقة أمر عسير بل متعذر . ذلك لأن الكاتب حين يعمل فكره ، وتجيش عواطفه لتتوالد أفكاره ، يعود — لكى ينتج — إلى ذاكرته فيستوحيها . وما الذاكرة إلا وليدة التجربة والمشاهدة والاطلاعات المختلفة . و بمقدار حسن هضمه لما اطلع عليه ، و إخراجه له إخراجاً يظهر له طابعه ، تكون قيمة إنتاجه الأدبى . وما أشبه الكاتب بالنحلة ، تقع على مختلف الأزهار ، وتمتص أنواع الرحيق ، وتأكل من كل الثمرات ، ثم يخرج من بطونها شراب مختلف ألوان . وهذا هو العنصر الذاتى للكاتب فى اختراعه .

والأدب المقارن بعيد كل البعد عن أن ينقص من قدر الكاتب حين يبحث عما غذى به ذاكرته فى مطالعاته وفى ألوان ثقافته من مختلف الآداب . بل غايته من كل ذلك أن يتعرف على روح الكاتب ، و ينفذ إلى تلك الروح من خلال الثقافات التى هضمها الكاتب وأخرجها للناس خلقاً جديداً . وقد أتى يوماً إلى

---

(١) انظر : Gaston Paris: *La Poésie du Moyen-Age*, pp. 75-108.

وكذلك هذا الكتاب ص ٦٥ — ٦٨ .

جوته Goethe صديقه وسكرتيره إكرمان Eckerman ليهنئه بصدور طبعة جديدة لمؤلفاته كاملة. فنظر جوته إلى أجزاء كتبه مرصوصاً بعضها فوق بعض. وأخذ يشرح لإكرمان كيف زخرت مؤلفاته بما اقتبسه من الإغريق والإنجليز والإيطاليين والفرنسيين، ثم أضاف إلى ذلك قوله: «كل هذا موقع عليه باسم جوته»[١]. هذا موجز معانى المصادر فى الدراسات المقارنة. وننقل الآن إلى بيان طرق البحوث فيها.

ب — وتتعدد أنواع البحث فى المصادر على حسب موضوعاتها.

(١) فقد يقصد إلى البحث عن مصادر مؤلف واحد من مؤلفات كاتب ما. وفى هذه الحالة ربما يكون الكاتب قد استعار من أدب آخر موضوع الكتب، أو بعض المواقف الخاصة فيه، أو بعض الأفكار والتعبيرات. أما عن الموضوع فيغلب أن يستعار فى باب القصص وفى المسرحيات، وقد استعار الأدب الفرنسى الكلاسيكى أكثر موضوعاته المسرحية والقصصية إما من الآداب القديمة اللاتينية واليونانية، وإما من الأدب الأسبانى؛ ومع ذلك قد صبغها الأدباء الفرنسيون بصبغتهم وظهر بها طابعهم الخاص. وقد سبق أن بينا كيف أفاد كبار كتابنا — مثل الأستاذ الدكتور طه حسين والأستاذ توفيق الحكيم — من آداب الغرب قصصه ومسرحياته، وظهرت أصالتهم إلى جانب تأثرهم؛ بل ظهرت تلك الأصالة بفضل تأثرهم[٢].

وقد يكون موضوع الكاتب جديداً، ولكن لا يستغنى فيه عن أن يستعير بعض المواقف أو بعض الأفكار الخاصة والتفصيلات من أدب آخر. وقد يدهش

---

(١) راجع: R. de Littérature Comparée, Juill.-Sept. 1948, p. 418.

(٢) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٢٢ — ٢٢٣، ٢٧٢ — ٢٩٣ — ٢٩٤، ٣٠٣ — ٣٠٦، ٣١٤ — ٣١٦.

القارىء إذ يرى أحياناً البعد شاسعاً بين الكاتب والأدب الذى اقتبس منه فى الزمن والبلد والموضوع . فقد اقتبس الكاتب الرمزى البلجيكى « ماترلنك » ، فى مسبرحيته التى ظهرت عام ١٨٩٢ ، واسمها : «بلياس ومليزاند» — من الشاعر الفارسى : الفردوسى ، فى الشاهنامه التى يرجع تأليفها إلى أواخر القرن العاشر وأوائل الحادى عشر الميلاديين .

ولنعرض هنا موجزين من الشاهنامه الموقفين اللذين استعارهما الكاتب البلجيكى لمسرحيته . ففى الموقف الأول يذكر الفردوسى كيف بكر القائد «طوس» مرحا إلى الصيد على صياح الديكة فى جمع من رفقته . فلما توغلوا فى الغابة بصروا بفتاة فاتنة الخدين رائعة الجمال ، فى طلعة كالبدر ، وقامة كشجرة السرو . فتوجه إليها طوس سائلا : « أنت يا ذات الطلعة الفاتنة ، لماذا جئت إلى هذه الغابة ؟ فأجابت : قد ضربنى البارحة أبى ، فهربت هائمة على وجهى . كان قد عاد ثملا فى جنح الظلام من حفلة عرس ، فما إن رآنى حتى علاه الغضب ، فأخرج خنجراً ماضياً يريد به أن يفرق رأسى من الجسد .. » . ثم تشرح كيف هربت بمال كثير وبتاج من ذهب أخذه منها الحرس بعد أن ضربوها بقراب سيف (١) .

وفى الموقف الثانى يذكر الفردوسى أن « زال » — البطل ذا الشعور الفضية الذى ربته العنقاء فوق ذروة الجبل — كان يحب « رودابه » ، وهى الفتاة ذات المحيا السحرى . وذات يوم ذهب إلى قصرها ولم يكن قد رآها من قبل ، وظهرت « رودابه » ذات العيون السوداء والخدود الوردية فى شرفة من شرفات

---

(١) انظر الشاهنامه للفردوسى ، طبعة وترجمة جول مهل J. Mohl جـ ٢ ص ١٦٦ — ١٩٨ .

القصر وقف تحتها « زال » ، فأضاءت بطلعتها الشرفات كلها ، و بدت الأرض مثل ياقوته تحت تأثير إشعاع خديها . . ثم حلت ضفائر شعرها ونشرتها فاسترسل ووصل من أعلى القصر حتى غطى وجه « زال » ، كأنه ضفائر مجدولة من المسك . وأخذ « زال » يغطى شعرها بقبلاته حتى كانت تسمع صوت تلك القبلات من أعلى القصر[1] .

وفى رواية الكاتب البلچيكى السابق الذكر ، نجد أن الأمير « جولو » Golaud يكتشف وهو يصيد فى الغابة فتاة جميلة على شاطىء بحيرة . وتلك الفتاة هى مليزاند Mélisande ، فيسألها عن سبب بكائها وعما إذا كان قد نالها بالأذى أحد . فتجيبه : نعم . فيسألها : من؟ فتجيبه : كل الناس . فيسألها : وماذا نالك منهم من شر ؟ فتجيب : لا أريد أن أقول ، ولا أستطيع . فيسألها : ومن أين أنت ؟ فتجيب : قد هربت ، قد هربت ... فيسألها : وما هذا الشيء الذى يتراءى بريقه فى ماء البحيرة ؟ فتجيب : . . إنه التاج الذى أعطانيه ، قد سقط أثناء بكائى . فيقول : تاج ؟ ومن أعطاك هذا التاج ؟ سأخرجه من الماء . فتصيح : لا ، لا ، لقد زهدت فيه ، وأفضل أن أموت فى الحال على أن أضعه ... »[2] .

ثم يذهب پلياس الحبيب إلى البرج الذى تسكنه مليزاند ، فتطل عليه من إحدى الشرفات ، وتميل برأسها نحوه ، فتنهدل شعورها الطويلة عليه وتسترسل حتى تصل من أعلى البرج إليه ، ويقول : « ... إن شعورك تنزل نحوى ، إنها تنسدل كلها من البرج على . أمسكها بيدى ، وأمسها بشفتى ، وأحتضنها بذراعى ، وأنثرها حول عنقى ... لم أر من قبل شعوراً مثلها يا مليزاند . انظرى ! إنها تهبط من الأعلى وتغمرنى حتى قلبى ... إنها ترعش ، وتضطرب ، وتخفق فى يدى

---

(١) المرجع السابق ج ١ ص ٢٦٤ — ٢٦٥ .

(٢) انظر : Maeterlinck: *Pelléas et Melisande*, pp. 17-21, pp. 27-28.

كأنها طيور ذهبية ... »[1] .

إن التشابه واضح بين الموقفين تمام الوضوح ، ولا مجال للشك فى أن الفردوسى كان مصدر الكاتب البلچيكى فيهما . ولا يتسع المقام هنا لشرح الطريق الذى عرف عنه ماترلنك الشاعر الفارسى ، ولا لبيان البون الشاسع بين الموقفين فى ملحمة الفردوسى وفى مسرحية الكاتب البلچيكى ، ولا لتوضيح الطابع الشخصى لهذا الكاتب فيما اقتبس ... لأنا لم نقصد إلا إلى توضيح مثال ، أما دراسته دراسة مقارنة تفصيلية فستخرج بنا عن حدود هذا الكتاب[2] .

وأحياناً تقتصر استعارة الكاتب فى مؤلفه على أفكار خاصة أو تعبير من التعبيرات ذات الصبغة المعينة . وقد كثرت الطبعات النقدية لكثير من المؤلفات الغربية ، و بينت فيها تفصيلا مصادر أفكار الكاتب ، ما يرجع منها إلى الأدب القومى أو إلى الآداب الأجنبية . وخير مثل لذلك هو طبعة الرسائل الفلسفية لڤولتير التى قام بشرحها والتعليق عليها العلامة لانسون[3] . وقد سبق أن ضر بنا أمثلة لذلك فيما يخص أدبنا فى آخر الفصل الثانى من هذا الباب .

٢ — وقد لا تقتصر دراسة المصادر على البحث عن مصدر الموضوع والتعبيرات فى إنتاج الكاتب ، بل يبحث فى مصادر إنتاجه كله من الآداب الأخرى . وفى هذه الحالة قد يقتصر البحث على بيان مصادر ذلك الإنتاج فى أدب أجنبى واحد ، بل قد لا يتعدى مجرد إحصاء وسرد لما قرأ المؤلف من ذلك

---

(١) نفس المرجع السابق ص ٩٤ — ١٠٠ ، وانظر كذلك :
Les Nouvelles Littéraires, 6 Septembre, 1951.

(٢) لنا إلى هذا عودة فى بحث على حدة .

(٣) انظر أمثلة أخرى فى كتاب ڤان تيجم :
P. Van Tieghem: *Litt. Comp.* p. 148.

الأدب . وهذا النوع من الإحصاء الدقيق كثير الرواج فى ألمانيا ، وله أهمية كبرى فى تنوير النقاد حيال الكاتب أو الشاعر . فهو يبين الجو الفكرى الذى عاش فيه الكاتب ، وكيف اتسع أفقه قليلا قليلا ، أو كيف أنه على عكس ذلك قد انطوى على نفسه ؛ وكيف تركز اهتمامه حول تلك المسائل ، أو حول بعض الأجناس الأدبية ، وكيف كان يتطور تبعاً لقراءاته[١] .

٣ — فإذا تجاوزت الدراسة الإحصاء إلى شىء من التفصيل يبين فيه تأثير كل مصدر من مصادر الكاتب فى مؤلفاته ؛ فى هذه الحالة قد يقتصر على دراسة تأثر الكاتب بأدب واحد من الآداب الأجنبية . فمثلا يمكن أن يدرس تأثر شوقى بالأدب الفرنسى فى مؤلفاته ، كما درس تأثر ڤولتير بالأدب الإنجليزى . وعلى الباحث فى هذه الحالة أن يدرس أولا المؤلف نفسه دراسة دقيقة ، ثم يقرأ من الأدب الأجنبى ما يمكن أن يكون قد أثر فى إنتاج ذلك المؤلف . ويبدأ بقراءة ما اعترف المؤلف بقراءته من ذلك الأدب ، ثم بالموضوعات المشابهة للموضوعات التى عالجها المؤلف . وربما يسفر كل ذلك عن آفاق جديدة أمام الباحث تنير له السبيل ، وقد تجعله يعثر على ماله قيمة جديدة فى تعرف نواحى الكاتب وتأثره بالأدب الأجنبى الذى امتاح منه .

وأوسع دراسات المصادر وأكثرها أهمية هو ما يبحث فيه عن مصادر الكاتب فى الآداب المختلفة ، وعن مبلغ ما استفاد منها فى مؤلف واحد من مؤلفاته ، أو فى مؤلفاته كلها . ويتطلب هذا النوع من الدراسات ثقافة واسعة مترامية الأطراف وصبراً كثيراً واطلاعاً واسعاً . وهذه الدراسات خير ما يلقى الضوء على مواهب الكاتب ، وعلى نواحى نشاطه المختلفة .

وقد قام فرديناند بالدنسبرچيه F. Baldensperger بمثل طيب فى ذلك

(١) نفس المرجع السابق ص ١٤٩ .

حين درس المصادر المختلفة للكاتب الفرنسى بلزاك Balzac ، وبين فى دقة وتعمق كيف استفاد بلزاك من مختلف الآداب التى أتيح له أن يطلع عليها فى فترات متعاقبة من حياته ، وكيف لم يطغ ذلك على الطابع الشخصى للكاتب وعلى دقة[1] ملاحظته . وكذا قام الباحث سيتولو Citoleux بمثل هذه الدراسة باحثاً عن مصادر ألفريد دى ڤينى[2] .

يدهش القارىء لهذه البحوث حين يرى تعدد قراءات كبار الكتاب ، وسعة آفاقهم ، ثم حين يرى كيف أخرجت تلك الموسوعة الكبرى من مختلف ثقافاتهم واطلاعاتهم ثماراً متنوعة مختلفة الألوان ، يرجع كل لون منها إلى أصله ؛ ويعجب كيف انتظمت كل هذه الألوان لتؤلف وحدة منسجمة ، كحديقة غناء أبدعت فيها يد التنسيق ، فألفت بين زهورها وأشجارها ، على الرغم من اختلاف ألوانها وتنوع ورودها .

ولنضرب مثلا فيه شيء من التفصيل فيما يخص مصادر شوقى الفرنسية والإنجليزية فى مسرحيته : مصرع كيلوباترا .

وأول ما نلحظه فى مسرحية شوقى السابقة الذكر أنه قد توافرت لها وحدة الزمن . ذلك أنها تبدأ بعد موقعة « أكتيوم » بمدة تهيأ فيها لكيلوباترا أن تصل إلى مصر بعد فرارها من ميدان الحرب بأسطولها ، وأن تشيع وصيفتها « شرميون » فى الشعب أن الأسطول عادا منتصراً ، خوفاً على الملكة من أعدائها الكثر . ويظل الشعب يردد هذه الإشاعة مبتهجاً بالنصر فى وقت عصيب يتطلب الحداد ، إذ أن جيش أكتاڤيوس يحاصر الإسكندرية ، وأنطونيوس

(١) انظر : F. Baldensperger: *Orientations Etrangères chez H. de Balzac.*

(٢) انظر : M. Citoleux: *A. de Vigny; Persistances Classiques et Affinités Etrangères*

مختبىء فى تكنة رومانية يعبىء فيها للحرب فلول جيشه من الرومان لينتقم لشرفه من هزيمته فى أكتيوم[1] . وهذا طابع كلاسيكى فى بدء الحديث فى المسرحية قرب نهايتها . وهذا هو المنهج الذى سلكه «دريدن» فى مسرحيته[2] ، ذات الطابع الكلاسيكى كذلك ، فبدأ المسرحية حيث بدأ شوقى . بل إن شوقى متأثر به كذلك بعض التأثر فى بدء المسرحية ، إذ أن دريدن يجعل « سيرابيون » Serapion كاهن إيزيس يظهر على المسرح بعد بدء المسرحية بقليل ، ليعلن للشعب أن عليه أن يبتهج ، ويعلن ابتهاجه بمواكب النصر ، لأن اليوم عيد ميلاد أنطونيوس السيد العظيم[3] . ويعارضه « فنتديوس » الرومانى بأن اللعنة على من يعلن البهجة فى مثل هذا اليوم العصيب .

على أن شوقى يجعل موقف كيلوباترا فريداً . فهى تفر من أكتيوم ، وتأبى أن تشترك مع أنطونيوس ضد أكتافيوس فى الحرب الدائرة فى أرجاء الوطن . وعلى هذه الحرب يتوقف مصير البلاد . وغايتها أن تترك البطلين يضعف كلاهما الآخر ، حتى تكون هى قوية ضد المنتصر منهما ، إذ أنه سيخرج وقد أنهكته الحرب . وقد خيل لشوقى بذلك أنه يبرر نظرة كيلوباترا هذه . وهى نظرة طائشة ، لا مظهر فيها للوطنية الرشيدة ؛ على أنها تعلنها لخاصتها مستبدة برأيها ، لم تستشر أحداً ، زاعمة أنها بذلك تقدم حبها لوطنها على هيامها بحبيبها . وهو تفسير لفرارها من حرب أكتيوم ، يخالف ما قيل من أنها فرت خوفاً أو غدراً ، ولكنه تفسير لا يستند إلى حصافة رأى أو تدبير وطنى ، كما تزعم

---

(١) هذا ملخص الموقف كما هو فى الفصل الأول من مسرحية شوقى .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٣٢٢ — ٣٢٣ .

(٣) هذا الابتهاج له أصل تاريخى فى بلوتارخوس ؛ إذ أن كيلوباترا احتفلت احتفالا كبيراً بعيد ميلاد أنطونيوس كى يغفر لها أنطونيوس جريرتها فى الهرب بأسطولها من موقعة أكتيوم .

هى فى قولها ، على حسب مسرحية شوقى :

قلت روما تصدعت ، فترى شطـ ـراً من القوم فى عداوة شطر
بطلاها تقاسما الفلك والجيْـ ـشَ ، وشبا الوغى ببحر وبر
وإذا فرق الرعاة اختلاف علموا هارب الذئاب التجرى
فتأملت حالتى مليـــا وتدبرت أمر صحوى وسكرى
وتبينت أن روما إذا زا لت عن البحر لم يسد فيه غيرى
كنت فى عاصف سللت شراعى منـه فانسلت البوارج إثرى
فنسيت الهوى ونصرة أنطنـ ـيوس حتى غدرته شر غدر
علم الله قد خـذلت حبيبى وأبا صبيتى وعـونى وذخرى
موقف يعجب العلا كنت فيه بنت مصر وكنت ملـكة مصر

وهذه السياسة القاصرة المستبدة من جانب كيلوباترا ، كما صورها شوقى ، لا يمكن أن تقنع أحداً بوطنيتها . على أن الفـكرة فى ترك البطلين يقضى كلاهما على الآخر مأخوذة كذلك من « دريدن » ، إذ أنه يترك شخصية من شخصيات مسرحيته ، وهو ألـكساس Alexas يقول :

« لو كان لى ما أريد لوددت أن يهلك هؤلاء الجبابرة المسيطرون على البشر من كل جنس بعضهم بعضاً بسيفه ، ولـكن ما دامت عزيمتنا تابعة لقوتنا العرجاء علينا أن نتبع واحداً منهم ، نعلو معه أو نهبط »(١) . ولـكن شوقى يجعل هذه الفـكرة محور سياسة كيلوباترا فى مسرحيته ، فى حين يذكرها دريدن فـكرة عابرة على لسان شخصية ثانوية . وبذا كانت كيلوباترا شوقى مجموعة متناقضات . إذ نرى فى المسرحية عاطفتها نحو حبيبها قوية ، ونراها تستسلم للملذات ، غافلة

---

(١) مسرحية دريدن السابقة الذكر ، الفصل الأول المنظر الأول والثانى .

عما يتهددها ووطنها من أخطار . وتزعم فى الوقت نفسه أنها مخلصة لمصر[١] ، فتقول فى لغة المغرور المستبد متوجهة لأوروس :

الحرب فنك أورو س والسياسة فنى[٢]

كما تقول لحابى :

دع الذود عن مصر لى ، إننى أنا السيف والآخرن العصا

وخطتها السياسية لا تعدو أن تكون أمنية حالم فى غفوة من نعاس ، لا سياسة ملكة رشيدة ، كما يريد شوقى أن يوهمنا باقتباساته من المسرحيات الغربية .

وفى مسرحية شوقى بعد ذلك تختلط المأساة بالملهاة . فشخصية المضحك أنشو ، وشخصية زينون أمين المكتبة ، من العناصر اللاهية فى المسرحية . وهذا طابع رومانتيكى ، ولكن شوقى يتأثر فيه مباشرة بشكسبير فى مسرحيته : أنطوان وكيلوباترا .

والحدث فى مسرحية شوقى غير بسيط ، إذ أنه مزدوج ذو حلين : فحب حابى لهيلانة يقابل حب البطلين : أنطونيوس وكيلوباترا . وينتهى الحب الأول نهاية سعيدة ، فى حين ينتهى الحب الثانى بانتحار البطلين . وازدواج الحدث مألوف فى مسرحيات الرعاة[٣] ، وفى بعض المسرحيات الكلاسيكية[٤] .

---

(١) فهى تقول مثلا (ص ٣٢ من المسرحية) فى وليمة الشراب عشية يوم الموقعة الفاصلة :

لتكون ليلة آخر الدهر تذكر
لا نبالى إذا صفت بعدها ما يكدر

(٢) ص ٢٨ من المسرحية .

(٣) مثل مسرحية les Bergéries تأليف الشاعر الفرنسى را كان Racan .

(٤) مثل مسرحيتى الوصيفة La suivante وأجيزيلا Agésila للشاعر الفرنسى كورنى .

وقد عاب أرسطو المسرحيات التى تتعدد فيها الحلول ، ونعى على من حبذوها ، ورأى أن هذا النوع من المسرحيات لا يتلاءم إلا مع الجمهور ذى الذوق الفنى الضعيف ، لأنه لا يقوى على تحمل المأساة المحضة . ونعتقد أن شوقى بهذا الازدواج فى الحدث قد قصد إلى إرضاء جمهوره فى عصره(١).

ومنظر الوليمة يشغل معظم الفصل الثانى من مسرحية شوقى ، وهو متأثر بشكسبير فيما يسوده من طابع المرح ومن الشراب والرقص(٢). وللمنظر أصل تاريخى فى پلوتارخوس ، فى كتابه : « حياة العظماء ». ويتبع شكسپير ما روى فى التاريخ . فيجعل منظر الوليمة يدور فى سفينة فى مياه إيطاليا قريباً من مسينا ، ويكشف فيه عن قوة خلق أكتاڤيوس فى امتناعه عن الشراب ، وعن تحرق أنطونيوس شوقاً للرحيل إلى مصر كى يرى كيلوباترا ، بعد زواجه من أكتاڤيا ؛ على حين يجعل شوقى منظر الوليمة فى مصر بعد الموقعة الأولى فى حرب أكتاڤيوس مع أنطونيوس فى الإسكندرية ؛ وهى الموقعة التى بدا فيها شبح النصر الخادع لأنطونيوس(٣) . وشوقى يربط منظر الوليمة بمصير البطلين ويكشف فيها عن

---

(١) انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٧٩ — ٨٠ .

(٢) المنظر السابع من الفصل الثانى من مسرحية شكسپير .

(٣) حقاً فى الفصل الرابع ، المنظر الثانى من مسرحية شكسپير ، نرى أنطونيوس يعتزم إشهار حرب يائسة على أكتاڤيوس ، ويدعو خدمه أن يخدموه فى وليمة الليلة ما استطاعوا ، لأنهم قد لا يرونه بعد ؛ فيبكون ، فيطلب منهم أن يدفنوا فى الشراب خواطرهم ، فلا زال أمله أقوى من مخاوفه . وفى المنظر الثامن من نفس الفصل يعلن أنطونيوس أنه حمل جند أكتاڤيوس على التقهقر حتى معسكرهم ، وتدخل عليه كيلوباترا ، فيزف إليها بشرى هذا النصر ، ويفتر به ، ويطلب منها أن تقبله ، وتهنئه كيلوباترا أنه عاد سالماً من الشرك المنصوب له . ثم يأمر جنده بالقيام بعرض عام فى المدينة حتى قصر كيلوباترا حيث يولمون ويشربون طول الليل . وخبر انتصار أنطونيوس فى حربه مع أكتاڤيوس فى الإسكندرية فى اليوم الأول انتصاراً غير حاسم موجود فى پلوتارخوس . كما أن للمواقف السابقة فى شكسپير صدى لدى شوقى ، ولكن منظر الوليمة كما يصفه شكسپير ، وكما هو فى أصله التاريخى ، نجده فى المنظر السابع من الفصل الثانى من شكسپير فحسب .

جوانب استهتارها وهزلها فى ساعات الجد . وفى المنظر تثير كيلو باترا غضب جنود أنطونيوس ، فيظهرون سخطهم على حرب تجنى كيلو باترا ثمراتها . فنسمع جندياً منهم ، متأثراً بما تفوه به الملكة من إهانة روما ، يقول لزميله :

أتسمع ما تقول عـدو روما قد اجترأت على روما البغىّ
أتحت لوائهـا وبجانبيها يخوض الحرب من روما كمىّ؟!

وقد أطال شوقى فى منظر الغناء فى الوليمة إرضاء لذوق الجمهور المصرى آنذاك .

وفى التاريخ — على حسب بلوتارخوس — أن كيلو باترا أرسلت إلى أنطونيوس بعد الهزيمة تخبره كذباً بانتحارها ، فينتحر أنطونيوس على الأثر . ولكن شوقى يلقى التبعة فى هذا الخبر الكاذب على « ألمبوس » ، لأنه يجعله هو الذى يسوق إلى أنطونيوس هذا النعى الكاذب . ويطلب أنطونيوس من كيلو باترا آنذاك قبلة يسلم على أثرها الروح . وهذا أثر من مسرحية « دريدن » الذى يجعل هذا النعى يساق على لسان « ألكساس » ، وتستنكر كيلو باترا ما فعله ألكساس . ويطلب أنطونيوس منها قبلة هى أغلى عنده من كل ما سيتركه لأكتافيوس ، ثم يسلم على أثرها الروح . وهذا مسلك كلاسيكى عام ، يتمثل فى إظهار نبل أبطال المأساة ، وإلقاء تبعة النقائص على الوصيفات أو الشخصيات الثانوية . والكلاسيكيون يتبعون فى ذلك قاعدة عامة وضعها لهم أرسطو[1] . وقد انتهج شوقى نفس الطريقة فى إشاعة خبر انتصار كيلو باترا فى أكتيوم كذباً ، فقد جعل الخبر مسوقاً بتدبير الوصيفة « شرميون » ؛ وكذلك فعل شوقى فى إلقاء التبعة فى فشل سياسة كيلو باترا على العناصر الوطنية التى كانت لا تتجاوز فى نقدها لتلك السياسة الحمقاء مجال الكلام ، ولا تفكر فى الاشتراك فى توجيه الأحداث ،

---

(١) نضرب مثلا لذلك راسين فى مسرحيته « فيدر » . ولأجل قاعدة أرسطو ، انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث الطبعة الثانية ص ٨٥ — ٨٦ .

حتى إن حابى يرضى عن كيلو باترا لأنها صفحت عنه ، ومنحته ضيعة يتمتع فيها مع حبيبته هيلانه . وهذا ما يعرب عنه « أنو بيس » متوجهاً لحابى ، عقب الهزيمة الفاصلة فى مصير البطلين (ص ٦٦ من المسرحية) :

وأين كنت يا فتى ؟ وأين فتيـان الحمى ؟
وأين فرسـان المقـا ل ؟ هل مضوا إلى الوغى ؟
تركتمـوا أنطونيـو س وحـده يلقى العـدا
من أجلكم سل الحسا م ، وإلى الحرب مشى
أبعـد أن حـل على النيـ ـل وواديه القضـا
ولم يجـد من شيبـه ولا شبـابه فـدا
أتيت تدعـونى ، كما تدعـو العواجز السما ؟ !
الرأى ليس نافعـاً إذا أوانه مضـى

وشوقى يطيل فيما تقوله كيلو باترا من أشعار قبيل انتحارها ، تبرر موقفها ، وتأسى على ماضيها ، وتهيىء نفسها للاقدام على الانتحار . وهى أشعار طابعها غنائى . وقد سبقه إلى ذلك « چودل » فى مسرحيته السابقة الذكر ، فجعل الملكة أيضاً تسهب كثيراً فى أشعارها فى نفس الموقف للغاية نفسها .

ومنظر توديع « كيلو باترا » لأولادها له نظيره فى مسرحية «روبيرجارنييه» التى عنوانها : مارك أنطوان ، فى أول الفصل الخامس منها[١] . وشعر شوقى فى هذا الموقف أروع من شعر چودل من ناحية الصياغة .

وفى مسرحية « مدام دى چيراردن » السابقة الذكر[٢] ، تظهر كيلو باترا فى

---

(١) انظر : R. Garnier: *Marc-Antoine* (1578).

(٢) ص ٣٢٣ من هذا الكتاب .

صورة المستهترة التى أخذت على نفسها عهداً بحياة الملذات ثم الموت ؛ وفى جسمها الأنثوى نفس كبيرة، يتراءى سلطانها من ثنايا ضعفها ، و يتقهقر من بحضرتها أمامها لروعة جمالها ، ولـكن يلذ له التقهقر وتطيب الهزيمة ، حتى إن عبداً يتطلع إلى الظفر بها ساعة على أن يتجرع السم عقب ذلك . وهى فى استهتارها واستغراقها فى صبواتها ، تستجيب له . و يتجرع العبد السم ، بعد أن ينشد نشيد الموت ، يتغنى فيه بالبطولة وصدق العاطفة . وحين يشرف على الموت بعد تناول السم ، يسقيه « ديوميد » و « ڤانتديوس » ترياقاً ينجو به من الهلاك ، ليتخذانه أداة انتقام ومثار غيرة ؛ ولـكن هذا العبد هو الذى ينقذ كيلو باترا من ذل الأسر ، لأنه هو الذى يحمل إليها الثعبان فى سلة من زهر . وواضح شبه إنقاذ العبد من الموت بعد تناول السم بإيقاظ هيلانة بترياق بعد تجرعها السم لتموت مع سيدتها فى مسرحية كيلو باترا لشوقى . ثم إن نشيد الموت فى مسرحية شوقى له كذلك نظيره فى مسرحية « مدام دى چيراردن » .

ولا سبيل هنا لمقابلة جميع الصور الجزئية فى شعر شوقى بنظائرها من المسرحيات الغربية ، فلهذا مجال فى بحث مستقل ؛ وحسبنا أن نضرب أمثلة من ذلك فيما يخص تأثر شوقى بمسرحية شكسپير . ففى آخر الفصل الأول من مسرحية شكسپير تتخيل كيلو باترا أن أنطونيوس يهمس إليها قائلاً : « أين رقطائى ، ثعبانة النيل القديم ؟ ! » ثم تقول : « إنه كان هكذا يدعونى » . وفى مسرحية شوقى تدعى كيلو باترا الرقطاء على لسان زينون ، ثم إنها فى آخر المسرحية تتحدث إلى الأفعى هكذا :

تعالى عانقى أفعى قصور   بها شوق إلى أفعى التلال

وفى المنظر السادس ثم السابع ، من مسرحية شكسپير ، نرى كيلوباترا تُدعى

بغياً . ثم نرى أنطونيوس يعصى قائد جيشه العام « كانيديوس » ، ويفضل عليه رأى كيلوباترا بالإشتراك فى حرب أكتيوم بحراً لا براً ، فيغضب القائد العام ، ويقول : « إن قائدنا مقود ، وجنودنا خاضعون لأوامر النساء » ؛ ثم يقول : « الساعة حبلى بأحداث ، تتمخض كل آونة عن واحد منها » . ويقرب هذا من قول القائد الرومانى فى آخر الفصل الثانى من مسرحية شوقى :

أنطونيو سيدى ، أفى الحق أننا   نبيت سكارى والعدو مبيت ؟
ألا إنه يوم له ما وراءه   غرامك حى فيه والمجد ميت

وفى المنظر الرابع عشر من الفصل الرابع من مسرحية شكسبير ، يطالب أنطونيوس من إيروس أن يقيه ذل العار بضربة قاضية . وبعد محاورة يقتل العبد نفسه ، فيقول أنطونيوس : إن إيروس أراه فى بطولته أنه لا يستطيع أن يقوم بما عليه هو أن يفعل ... وإنه — وهو سيده — بمثابة تلميذ له فى هذه الميتة ، « فما سأفعله قد تعلمته منك » . وهى خواطر يجعلها شوقى تدور بين أنطونيوس وإيروس ، حين يطلب أنطونيوس منه أن يشفيه بضربة سيف أو بطعنة خنجر ، فيقتل العبد نفسه على الأثر ، فيقول أنطونيوس :

أوروس عفواً ، قد ذهبت ضحية   وجنى عليك ترددى الممقوت
فعلمت منى كيف يجبن قيصر   وعلمت منك العبد كيف يموت

وفى مسرحية شكسبير ، حين يدخل أكتافيوس على أنطونيوس بعد موته منتحراً (المنظر الأول من الفصل الخامس) يأسى على أن ألجأه إلى هذا المأزق ، ويقول إن فى الجسم بعض آفات تتطلب مبضع الجراح ... ثم يعبر عن أساه فى شبه رثاء لرفيقه قائلاً : « ... لكن دعنى أنتحب بدموع قدسية كدم القلب ؛ أنت يا أخى ويا شريكى وذا المكان الأول فى كل ما شرعنا فيه ، وندّى فى

الأمبراطورية ، وصديقى ورفيقى فى جبهة الحرب ، والذراع لجسمى أنا ، والقلب الذى تضيء أفكاره أفكارى . . . » . وصدى هذه الخواطر يتراءى فى شعر شوقى حين يودع أكتافيو رفيقه المنتحر قبل دفنه ، متوجهاً إلى كيلو باترا ، قائلاً :

أتأذن سيدتى أن أطيـ ـف بخدن الصدام رفيق الصراع
ومن كنت تحت القنا ظله ومن كان ظلى تحت الشراع
وكنا نشيد لروما الفخا ر ونجنى لها الغار من كل قاع
ونأتى القــلاع فنحتلها وإن بعدت كالنجوم القلاع (١)

وأخيراً حين يدخل أكتافيوس فى أواخر مسرحية شكسپير ، فيرى كيلو باترا ووصيفتها موتى على أثر لدغات الأفاعى التى انتحرن بهـا ، كان مما قاله : « . . . ما طريقة موتهن ؟ إنى لا أراهن يدمين » (٢) . ويدع شوقى أكتافيوس يعبر عن نفس المعنى حين دخل حجرة كيلو باترا عقب انتحارها ، متوجهاً إلى الطبيب بقوله :

عجيب يا طبيب ، أرى قتيلاً ولـكن لا أرى أثر الجراح

(١) واضح أن النغمة الخطابية فى شعر شوقى تضعف من طابعه المسرحى وملاءمته للموقف ، على خلاف أبيات شكسپير التى ترجمناها . ويجب التنويه بدقة تعبير شوقى فى البيت الثانى من الأبيات المذكورة ، إذ من الثابت تاريخياً (كما فى پلوتارخوس) أن أنطونيوس كان أبرع فى قيادة الحرب فى البر من أكتافيوس . فى حين كان أكتافيوس يفوقه فى قيادة الحرب بحراً .

(٢) ثم يقول أكتافيوس فى مسرحية شكسپير يتحدث عن كيلوباترا : « ... يالنبل هذا الضعف ! . . إنها لتبدو كأنها نائمة ، كما لو كانت تريد أن توقع فى شراك جمالها القاهر أنطوانا جديداً » ، وشكسپير جعل كيلوباترا تحافظ على روعة جمالها فى الموت على هذا النحو ، مخالفاً التاريخ ، إذ يقص پلوتارخوس أن كيلوباترا خدشت وجهها حداداً على أنطونيوس ، وجرحت صدرها ، واقتلعت خصل شعرها بيديها ، حتى إن أكتافيوس حين زارها بعد موتها وجدبها جراحاً كثيرة . ومخالفة شكسپير للتاريخ فى هذا الموقف قد تبعـه فيها من ألفوا مسرحيات فى كيلوباترا بعده ، ومنهم شوقى ؛ ولـكن شوقى يتبع بعض معانيه عن قرب ، كالبيت الذى استشهدنا به .

وقد أفاد شوقى من كل مصادره التى أشرنا إلى بعضها ، وأخرج منها خلقاً فنياً متسما بطابعه ، فأراد أن يصور كيلو باترا تصويراً جديداً خالف فيه كل من سبقوه ، ليصحح جناية التاريخ عليها فيما رأى .

ونحن أبعد ما نكون من أن ننعى على شوقى تأثره بالآخرين، كما كان يفعل دارسو السرقات الأدبية حين كانوا ينظرون إلى جزئيات العمل الأدبى لا إلى وحدته .

على أنا لا نغفل التنبيه إلى ما سبق أن أشرنا إليه من ضعف النواحى الفنية فى الصياغة المسرحية عند شوقى . فكيلو باترا مجموعة من المتناقضات ، لا إقناع فيها ، زائفة الشخصية ، تتضاد أقوالها فى إخلاصها للوطن مع أفعالها وسياستها الطائشة ، واستسلامها للملذات ، ولهوها حين يجد الجد ، وقصر نظرها البالغ مداه فى توجيه الأمور . ولو أن شوقى أراد تصويرها كذلك ، وأتقن التصوير ، لما كان عليه مأخذ ، ولكنه لم يحكم تصويرها شخصية حية ذات جوانب متماسكة فى صراعها وأبعادها . وحسبنا الإشارة إلى ذلك ، إذ لا مجال لتفصيل القول فيه فى هذا الكتاب .

٥ — والنوع الأخير من دراسات المصادر هو ما يكون موضوعه أدب شعب ما ، و بيان وجوه تأثره بأدب آخر أو بالآداب الأخرى مجتمعة . كما فعل الباحثان توكر وماجنوس فى شرح علاقات الأدب الإنجليزى بالآداب الأخرى[١] ، وكما فعل دوپوى فى بحثه علاقات الأدب الفرنسى بالأدب الألمانى[٢] . ومثل هذه

---

(١) يسمى كتاب توكر Tucker : ديون الأدب الإنجليزى نحو الآداب الأجنبية . ويسمى كتاب ماجنوس Magnus : الأدب الإنجليزى فى علاقته بالآداب الأجنبية . راجع :
P. van Tieghem: *Litt. Comp.*, p. 151

(٢) عنوان هذا الكتاب هو :
Aug. Dupuy: *Les Littératures Comparées de France et d'Allemagne*, Paris 1927.

الدراسات قد تفقد شيئاً من الضبط والتحديد والدقة لسعة أطراف البحث فيها ، ولحاجتها إلى اطلاع و إلى ثقافة قد يعيا بهما مجهود باحث بمفرده . ولـكنها — حتى فى رسم الخطوط الـكبيرة للتأثير بوجه عام — ذات أهمية كبيرة للباحثين ودارسى الآداب .

هذا إلى أن الآداب المختلفة لا تتعرض للتأثر بآداب أجنبية بنسبة واحدة فى كل العصور ، فقد يبقى الأدب القومى لدولة ما مقطوع الصلة بغيره فى عصرما ، ثم يجدد صلاته بالآداب المختلفة على حسب أحوال العصر لـكل دولة ، وتبعاً لنشاط رجالها الفـكرى والسياسى . فقد ظل الأدب الفرنسى يستمد من الآداب القديمة اللاتينية واليونانية ، ومع ذلك طغى عليه فى القرن السادس عشر تأثيرالأدب الإيطالى ، حتى غلب على كل تأثيرسواه . وقد اتسم القرن السابع عشر فى فرنسا بغلبة تأثير الأدب الأسبانى عليه . ولما جاء القرن الثامن عشر اتجه أدباؤه وجهة الأدب الإنجليزى أولا ، ثم وجهة الأدب الألمانى فى النصف الثانى من ذلك القرن وفى أوائل القرن التاسع عشر ؛ أما فى أواخره فقد ظهر تأثير الأدب الروسى والأدب الأمريكى وبخاصة فى مؤلفى القصص والمسارح (١) .

ونجمل القول أخيراً فى مظاهر التأثير والتأثر العامة المتبادلة بين الأدبين : العربى والفارسى ، نضعها أمام من يقومون ببحوث عامة فى المقارنة بين هذين الأدبين :

وأول مظهرلهذا التأثير يتمثل فى الترجمة ، سواء من الإيرانية القديمة للعربية منذ العباسيين ، أم من العربية للفارسية بعد الفتح الإسلامى . وعن طريق الترجمة غنيت اللغة العربية فى الأجناس الأدبية كما سنبين بعد قليل .

على أن الترجمة من العربية إلى الفارسية كانت أعمق أثراً فى أدب الفرس

(١) انظر : Guyard. *op. cit.*, pp. 81-83.

بعد الفتح . فبفضلها وجد النثر الفارسى وتطور ، واتبع فى تطوره نفس المراحل التى مر بها النثر العربى :

وعلى الرغم من صعوبة تحديد نشأة النثر الفارسى بعد الإسلام ، فإن أقدم ما وصل إلينا منه يرجع إلى عصر الدولة السامانية (٨٧٥ — ١٠٠٤م) ؛ وقد اعتمد فى نشأته على أصول عربية ؛ مثل ترجمة تفسير الطبرى ، وتاريخ الطبرى . ومن المقطوع به أن اللغة الفارسية ظلت — حتى بعد الفتح الإسلامى — لغة الكلام. وكانت تنظم بها الأغانى والأقاصيص الشعبية ، ولكنها ارتقت إلى المكانة الأدبية بفضل احتذائها اللغة العربية فى صورة الترجمة . ولا بد أن تكون هذه الترجمة قد سبقتها جهود عديدة لإغناء تلك اللغة تمهيداً للسمو بها إلى المكانة الأدبية . ومن هذه الجهود ما اعتمد قطعاً على شروح النصوص القرآنية والدينية أول العهد بالإسلام ؛ وهى نصوص تتناول كثيراً من شئون الحياة السياسية والمدنية . وسند ذلك ما يحكيه المؤرخ الفارسى أبو جعفر نرشخى فى كتابه : « تاريخ بخارى » ، من أن أهل تلك المدينة كانوا فى أول العهد بالإسلام يقرءون القرآن فى ترجمته الفارسية[1] ، وكانت تلك القراءة تستتبع حتماً شروحاً وتعليقات لفهم معانى النصوص الأصلية . ولا يتيسر ذلك بدون إدخال كثير من الألفاظ العربية والمعانى التجريدية والصور الدينية ، مما ترتب عليه حتما إغناء تلك اللغة فى أول عهدها بممارسة مثل هذه الموضوعات . ويظهر ذلك الجهد واضحاً فى ترجمة الوزير السامانى أبى على محمد البلعمى لتاريخ الطبرى فى أواخر القرن العاشر الميلادى ، متصرفاً فيه على حسب ما سبق أن أشرنا إليه فى هذا الكتاب[2] . ولا أدل على ذلك من قول بلعمى فى مقدمة ترجمته الفارسية : « لما وجدت ذلك الكتاب

(١) انظر : أبو جعفر نرشخى : تاريخ بخارى ، طبعة شيفر ، باريس ١٨٩٢ ص ٤٧ — محمد بهار : شبك شناسى ج ١ ص ٢٢٨ — ٢٢٩ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٥٥ — ٢٥٦ .

يحتوى على كثير من الحكم والأمثال ، وعلى شرح آيات قرآنية وأشعار جميلة ، وعلى سير الأنبياء والملوك ، اجتهدت فى ترجمته إلى اللغة الفارسية طالباً من الله العون » . وبهذه الترجمة تحقق فى اللغة الفارسية أسلوب الأدب النثرى . وأسلوب بلعمى فى ترجمته سهل ، خال من الحلية اللفظية إلا ما ندر من سجع ، وإلا ما يذكره أحياناً من جمل أو مفردات تتوارد على معنى واحد ، محاكاة للأسلوب العربى . ونسبة الألفاظ العربية فى هذه الترجمة ضئيلة ، تتفاوت ما بين ثلاث فى المائة وخمس وعشرين ؛ وتكثر فى الاصطلاحات والتعبيرات الدينية والكلمات التجريدية . وقلما تكون الألفاظ العربية فى هذه الترجمة أسماء لأشياء محسة .

وبالترجمة أيضاً ظهر النثر الفنى الفارسى ، وذلك بترجمة أبى المعالى نصر الله لكليلة ودمنة عن العربية لابن المقفع إلى الفارسية ، حوالى عام ٥٣٩ هـ (١١٤٤م)[1] ، وقد تصرف أبو المعالى فى ترجمته تصرفاً خالق فى لغته النثرَ الفنى بخصائصه العربية[2] . وقد وصل هذا التأثير العربى أقصاه ، فى العناية بالحلية اللفظية والسجع ، بترجمة الجرباذقانى كتاب « يمين الدولة » لأبى نصر محمد بن عبد الجبار العتبى إلى الفارسية ، عام ٤٨٢ هـ (١١٨٦م)[3] . وزادت نسبة الألفاظ العربية فى الأسلوب ، فتراوحت فى هذه المرحلة ما بين خمسين وثمانين فى المائة ، حتى كادت تكون الكلمات كلها عربية مرتبة على حسب قواعد النحو الفارسى ؛ بل إن النحو نفسه لم يسلم من التأثير العربى ، ومظهر ذلك حذف الفعل فى بعض الجمل الفارسية ، أو تقديمه ، أو خلق الفعل المبنى للمجهول على غرار ما فى العربية ؛ وكذلك استعمال الحال كما فى النحو العربى . وقد تم ذلك كله بفضل من يجيدون اللسانين : العربية والفارسية . وبفضل الترجمة على اختلاف صورها — سواء من البهلوية القديمة

---

(١) انظر مقدمة محمد عبد العظيم خان للترجمة الفارسية ، طهران ١٩٢٨ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٢٥ ، ١٢٦ .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٢٥٧ .

بفضل ابن المقفع وأضرابه ، أم من العربية إلى الفارسية كما سبق — تبادلت هاتان اللغتان التأثير والتأثر فى الأجناس الأدبية النثرية والشعرية ، ونذكر هنا أهمها :

فمن الأجناس الأدبية النثرية التاريخ ، والمقامة ، والقصة على لسان الحيوان ، وقد سبق أن أجملنا القول فيها[1] .

ومنها أيضاً أدب الحكمة والسلوك ، وهى حكم الملوك أو وصايا العظماء ، أو حكايات خلقية عامة تمت بصلة إلى السياسة . وقد كثرت الكتب فى هذه الموضوعات فى الأدب العربى للعصر العباسى . وهى متأثرة بأدب النصائح الإيرانية مما كان يطلق عليه « أندرز » أو « پندنامه » . وكان هذا الضرب من الأدب قد لقى رواجاً كبيراً فى اللغة البهلوية فى آخر العصر الساسانى .

وقد تكون لذلك صلة بنبوغ كثير من مسلمى إيران فى القصص والمواعظ العربية ، ممن كانوا يجيدون اللغتين فيما يروى الجاحظ ، مثل الخطباء القاصين من أسرة الرقاشى ، وكانوا من خطباء الأكاسرة ، ثم نبغوا فى العربية نبوغهم فى الفارسية ، ومثل موسى الأسوارى[2] . ولا شك أن هؤلاء كانوا ينتفعون فى قصصهم ومواعظهم بثقافتهم الإيرانية ، مما سوغ قول بعض متقدمى المسلمين من ذوى الميول الإيرانية فيما يروى الجاحظ : « من احتاج إلى العقل والأدب ، والعلم بالمراتب[3] والعبر والمثلات ، والألفاظ الكريمة والمعانى الشريفة ، فلينظر إلى سير الملوك » ، أى كتب تاريخ الملوك الإيرانية ، وكتب الشاهنامه ، وهى تفيض بهذه الحكايات والنصائح ذات الطابع التاريخى ، مما جعل بلعمى يعتقد أن

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٤٨ — ٢٥٧ ، ٢٢٣ — ٢٢٨ ، ١٧٩ — ١٨٥

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ، طبعة السندوبى ج ١ ص ٢٧٤ ، ٢٨٤ .

(٣) المرجع السابق ج ٣ ص ١٠

الأخلاق هي لب التاريخ وجوهره . ومثالها ما كان في كتاب : « التاج » لابن المقفع ، وهو مفقود الآن ، وقد بقيت لنا منه شواهد ساقها ابن قتيبة في كتابه : عيون الأخبار ، في مواضع متفرقة ، كما بقي لنا منه شاهدان آخران في كتاب تاريخ بيهقي[1] .

وكثير من هذه النصائح كان يساق في صورة توقيعات ، يكتبها الحكام أو يبثونها في رسائلهم ووصاياهم . والتوقيعات على هذا النحو من تقاليد الفرس القدماء . ومن ذلك ما يرويه ابن قتيبة من أن أنوشروان كان إذا ولى رجلا أمر الكاتب أن يدع في العهد موضع أربعة أسطر ليوقع فيه بخطه ، فإذا أتى بالعهد وقع فيه : « سس خيار الناس بالمحبة ، وامزج للعامة الرغبة بالرهبة ، وسس سفلة الناس بالإخافة » . وعلى هذا النحو جرت عادة حكام العرب في توقيعاتهم ، وهم متأثرون في ذلك بملوك إيران . ومن حكام العرب من نقل بعض هذه التوقيعات الإيرانية ، فترجمها كما هي إلى العربية ، وتمثل بها كما سبق أن ذكرنا في هذا الكتاب[2] .

وفي الرسالة المعزوة إلى تنسر ، رئيس الكهنة في عهد أردشير ، طائفة من هذه النصائح تذكر بنظيرتها في الأدب العربي مما عزي إلى بزرجمهر . ومن هذه النصائح الباقية من الأدب البهلوي النصائح أو « أندرزها » ، المعزوة إلى « آذرباذمهرسپندان » ، موبدان موبد ، أو رئيس الكهنة في عهد شاهبور الثاني (٣١١ — ٣٨٠م) ، وكذا نصائح الحكيم أشنر ، وهو شخصية أسطورية قديمة ،

---

(١) بيهقي (أبو الفضل محمد بن الحسين) : تاريخ بيهقي ، طبعة طهران ١٣٢٢ = ١٩٤٦م ص ١٠٥ ، ٦٠٥ .

(٢) ص ١١٩ من هذا الكتاب .

ثم نصائح خسرو الأول ، وتسمى : « أندرز خسرو كوادان » ، وهو قباذان . وكتاب ابن مسكويه : « جاودان خرد » فى العربية صورة لهذه النصائح والوصايا الإيرانية . ولا شك أن لهذه النصائح صلة بالكتب العربية المؤلفة فى المواعظ والآداب والحكم التى أوردها ابن النديم فى « الفهرست » ، وهى كثيرة لايتسع المقام لسردها والتعليق عليها[1] ، وكذا كتاب الأدب الصغير والأدب الكبير لابن المقفع .

وقد أثر الأدب الإيرانى القديم والأدب العربى معاً فى أدب الحكمة عند الفرس بعد الفتح ، مما نراه فى بعض أشعار الشاهنامه للفردوسى ، وفى قابوس نامه ، الذى ألفه كيكاوس بن اسكندر بن وشمگير المعروف بعنصر المعالى ؛ وسياست نامه لنظام الملك ، وما إليها من الكتب الكثيرة . وإنما راج هذا الجنس الأدبى لدى العرب بتأثير الإيرانيين القدماء ، ثم لدى الفرس من المسلمين فيما بعد ، لأن النصائح فيه عملية غير فلسفية ، ولها مساس بشئون الحياة اليومية ، فهى أقرب إلى طبيعة العرب الأولى التى كانت لا تميل فطرياً إلى التعمق فى النظريات ، ثم إن هذه الحكم مسوقة فى أصلها مباشرة من غير قرائن مسرحية أو ملحمية طويلة ، وهذا طابع شرقى للحكم ، وهو مخالف للطابع اليونانى ، وهذا مما يضعف احتمال تأثير اليونانيين فى هذا الجنس الأدبى .

ويلتحق بأدب الحكمة والسلوك السابق أدب الأقصوصات الشعبية ذات الطابع الخلقى ، ومنها ما هو فى أصله بهلوى ، مثل قصة اعتلاء أردشير العرش على حسب كارنامك أردشير بابكان ، وهو كتاب عهد أردشير إلى ابنه سابور . ولم يصلنا شىء من هذا النص البهلوى . وصاحب الفهرست يحكى أن البلاذرى قد ترجمه شعراً

(١) ابن النديم : الفهرست ، من ص ٣٠٥ س١٩ إلى ص ٣١٦ س ٢٣ .

إلى العربية[١] ، ويقرنه صاحب الفهرست بكتاب كليلة ودمنة[٢] . وقد وصلت بعض أجزاء هذه الوصية إلينا ، وبخاصة الجزء الختامى منها ، فى كتاب التنبيه ، وهو خاص بنبوءة زرادشت بهلاك الشريعة الزرادشتية والأمبراطورية الإيرانية فى خلال ألف سنة من بعده[٣] . وكانت هذه الأقصوصة من مصادر الدينورى والثعالبى والفردوسى . وتمت بصلة إلى هذا الجنس الأدبى الكتب التى ذكرها صاحب الفهرست ، مثل : « كتاب حديث اليأس والرجاء والمحاورة التى جرت بينهما»[٤] ، « وكتاب الهنديين الجواد والبخيل والاحتجاج بينهما وقضاء ملك الهند فى ذلك » ، ثم « كتاب الفيلسوف الذى بلى بالجارية قيطر»[٥] ، والاسم الأخير محرف ، وصحته : مشكدانه وهى حبة المسك ؛ وقد سبق أن ذكرنا القصة وتأثير العربية فيها فى الآداب الأوربية[٦] .

وأما الرسائل الديوانية والرسائل الإخوانية فى أسلوبهما الأدبى وتقاليدهما ، فتأثير العربية فيهما أوضح وأظهر ، كما يتضح ذلك بالنظر فى الرسائل التى جمعها وألفها بهاء الدين محمد بن مؤيد البغدادى ، المتوفى حوالى أواخر القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) فى كتابه المسمى : التوسل إلى الترسل[٧] ؛ مما يطول بنا القول فى مقارنته ، ونكتفى بتقرير التأثير العربى البالغ المدى فيه .

(١) الفهرست ص ١١٣ — ١١٤ .

(٢) نفس المرجع ص ١٣٦ س ١٥ — ١٩ .

(٣) المسعودى : التنبيه والإشراف ، ج ٨ ص ٩٨ — ٩٩ .

(٤) الفهرست ص ٣١٦ س ٤ — ٥ .

(٥) نفس المرجع ص ٣١٦ س ١٢ — ١٣ .

(٦) هذا الكتاب ص ٦٦ ، والكتاب نفسه مذكور فى الفهرست أنه إيرانى (ص ٣٠٥ س ٦) باسم كتاب مسك زنانه وشاه زنان .

(٧) البغدادى (بهاء الدين بن مؤيد) : التوسل إلى الترسل ، طبعة طهران ١٣١٥ (١٩٣٧) .

تلك أهم أجناس الأدب النثرية ، أما أجناس الأدب الشعرية فقد سبق أن ذكرنا ما يخص الحوار[1] والوقوف على الأطلال منها[2] ، وكذا ما يخص أوزان الشعر[3] .

ونكتفى بأن نضيف أن القصيدة الغنائية فى الفارسية سارت على نظام تطورها فى العربية ، فكان الغزل فيها تابعاً للمدح ، ثم صار الغزل جنساً أدبياً مستقلا ، ثم وجد الغزل الصوفى ؛ وإن كان الغزل الصوفى أكثر تنوعاً وأعمق معانى فى الفارسية منه فى العربية .

والشعر القصصى فى القصص الطويلة انفردت به الفارسية بوصفه جنساً أدبياً مستقلاً ، ولكن الأدب العربى أثر فيه فى موضوعاته الدينية ، كقصة يوسف وزليخا[4] ، أو موضوعاته الفلسفية الدينية ، كقصة ليلى والمجنون ، أو فى التيارات الفكرية الفلسفية التى غزته بتأثير الدين الإسلامى ، مما لا سبيل إلى شرحه هنا ، وحسبنا الإشارة إليه .

ومعلوم أن أدبنا الحديث اتصل بالآداب الكبرى العالمية ، وتأثر بها صنوفاً من التأثر أشرنا إلى بعض مظاهره فى الفصل الثانى من هذا الباب . وهذه كلها نواح خصبة للبحوث المقارنة ، ندعو الباحثين إلا الإسهام فيها ، على نحو ما فعل كتاب الآداب الكبرى فيما يخص آدابهم ، كى يتسنى لنا أن نكتب تاريخ الأدب العربى على نهج أوضح وأقرب مايكون من الكمال ، وأوفى طريقة وأكثر إفادة .

---

(١) وكان الحوار شعراً أو نثراً ، انظر ص ٢٥٧ — ٢٦٥ من هذا الكتاب ، ومنه المفاخرات للمقدسى ، والمناظرة بين السيف والقلم لابن الوردى ، وانظر كذلك بعض عنوانات الكتب فى الفهرست ص ٣١٥ — ٣١٩ .

(٢) ص ١٩٥ — ٢٠١ من هذا الكتاب .

(٣) ص ٢٦٥ — ٢٧٠ من هذا الكتاب .

(٤) ص ٣١٢ — ٣١٣ من هذا الكتاب .

الفصل السادس

المذاهب الأدبية

تدخل المذاهب الأدبية فى الدراسات المقارنة بوصفها تيارات فكرية وفنية واجتماعية ، تعاونت الآداب الكبرى العالمية فى نشأتها ونموها . وقد مثل كل مذهب منها روح العصر الذى نشأ فيه خير تمثيل ، فكان فيه بمثابة تيار عام فرضه العصر على صفوة كتابه المفكرين كى يستجيبوا لمطالبه ، ويقودوا إمكانياته ، ويبلوروا مُثُلَه ، ويشاركوا فى وجوه نشاطه الإنسانية . وهذه المذاهب لدى دعاتها وممثليها الحقيقيين ليست مفروضة عليهم من خارج نطاق الفن ، لأنها صادرة عن اقتناعهم وولائهم لروح عصرهم وإيمانهم برسالتهم الإنسانية فيه .

وقد ازدهرت هذه المذاهب فى الآداب الغربية ، منذ أسفر عصر النهضة الأوربى عن الاستقرار الكلاسيكى ، بما ساد فيه من أسس فنية وفكرية .

وقد سبق أن أشرنا إلى كثير من مبادىء هذه المذاهب وأسسها ، تبعاً لدراستنا للمواقف والنماذج البشرية وتأثير الكتاب العالميين فى مختلف الآداب ؛ ولكنا نتخذها هنا موضوعاً مستقلا للدراسة . وأهميتها واضحة من ناحية تأثيرها العميق فى أدبنا الحديث ، إذ لا نستطيع أن نفهمه حق الفهم ، ولا أن نتتبع ، فى دقة ، جوانب التجديد فيه بدون القيام بتلك الدراسة . وليست غايتنا هنا تفصيل القول فى ذلك ، مما لا سبيل إليه فى حدود هذا الكتاب . إنما نقصد إلى بيان سير المذاهب ، بما يجلو معناها فى مفهومها الكامل فى الآداب الغربية ، لنشير بعد ذلك إلى مقدار إفادتنا منها . وقصدا إلى الإيجاز ، سنحتاج إلى إحالة القارىء

على بعض ما سبق أن قدمناه منها فى ثنايا هذا الكتاب . والمذاهب الكبرى التى سنوجز فيها القول هى الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والبرناسية ، والواقعية والرمزية ، ثم الوجودية .

وقد سبق الإيطاليون إلى التمهيد لنشأة المذهب الكلاسيكى . فقد كثرت عندهم ترجمات فن الشعر لأرسطو عن الأصل اليونانى فى القرن السادس عشر ، وكذا « فن الشعر » لهوراس ، وتوالت شروحهما .

ثم ألفت كتب أخرى كثيرة ، عنوانها : فن الشعر ؛ وهى تنهج منهج الكتابين السابقين ، وتأخذ عنهما ، ولكن مع تأويل تبعد به قليلا أو كثيراً عن المعنى الدقيق فيهما . ونشير هنا — من بين هذه الكتب الكثيرة — إلى كتاب « روبرتلو » الذى نشر عام ١٥٤٨ م ، وعنوانه : شرح كتاب أرسطو فى فن الشعر[١] ، وهو أول هذه الكتب ؛ ثم كتاب مينتورنو : فن الشعر[٢] ؛ ثم شروح سكاليجر Scaliger وكاستلفترو Castelvetro . وفى هذه الكتب جميعاً وضحت المبادىء الأولى للقواعد الكلاسيكية . فغاية الشعر هى الفائدة الخلقية من خلال المتعة الفنية ، وأنه يتطلب التعلم والصنعة ، ويعتمد عليها أكثر مما يعتمد على الإلهام أو الموهبة ، مع شرح قواعد الأجناس الأدبية ، وبخاصة قواعد المأساة والملهاة فى ضوء « محاكاة الأقدمين » ، كما سبق أن أشرنا[٣] . وعلى الرغم من هذه الجهود فى نقد الإيطاليين ، لم يتم نضج الكلاسيكية ، ولم ينتج الكتاب أدباً على حسب قواعدها ، إلا فى اللغة الفرنسية فى القرن

---

(١) انظر : Francesco Robertelli (ou Rogertello): *In librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes*, (1548).

(٢) انظر : Minturno: *Arte Poetica* (1563).

(٣) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٣ — ٢٩ ، ٣٢ — ٤٠ .

السابع عشر . وقد ألف «بوالو» فى فرنسا كتابه : فن الشعر ، عام ١٦٧٤ م ، أى بعد أن استقرت الكلاسيكية ، ولكنه كان خير من قعد لها ، ومثل فى شروحه روح العصر واتجاهاته على حسب مبادئها ، ولذا ساعد على استقرارها فى الأدب الإنجليزى بعد ذلك . وقد ترجم كتابه إليها ، ترجمة حرة ، الشاعر الإنجليزى چون أولدهام John Oldham (١٦٥٣— ١٦٧٣) . ومن قبل أثر « بوالو » تأثيراً عميقاً فى « چون دريدن » (١٦٣١ — ١٧٠٠) ومعاصريه ، فساروا على نهج الكلاسيكيين الفرنسيين فى أدبهم ونقدهم ، كما فى محاورة « دريدن » فى نقد الشعر[1] . وعليه وعلى « بوالو » اعتمد الإسكندر پوب (١٦٨٨ — ١٧٤٤) ، فى رسالته فى النقد[2] ، وهى رسالة شعر تعليمى ، فيها يضع قواعد المسرحية محاكياً القدماء ، على نحو ما فعل « بوالو » . ولم يغب عن عينيه مثال « بوالو » فى كل ما نظم فيها . وقد سبق أن ذكرنا مسرحية دريدن فى موضوع كيلوباترا ، وفيها يتجلى تأثير المسرح الكلاسيكى الفرنسى فى الوحدات الثلاث وطريقة المعالجة بعامة ، على الرغم من إعجاب دريدن بشكسبير الذى كان خير من عالج هذا الموضوع فى الأدب الإنجليزى قبله[3] .

وفى ألمانيا رست قواعد الكلاسيكية الفرنسية كذلك ، وبخاصة بعد رسالة جوتشهيد Gottsched (١٧٠٠ — ١٧٦٦) فى فن الشعر ونقده ،

---

(١) J. Dryden: *Essay on Dramatic Poesie* (1668) وهو فى صورة حوار بين أربعة أشخاص منهم Neander وهو الاسم المستعار المؤلف نفسه .

(٢) انظر : A. Pope: *Essay on Criticism* (1711) وأهم فارق بين كلاسيكية هؤلاء والكلاسيكية الفرنسية أنهم يحفلون بمحاكاة الطبيعة أكثر مما يحفلون بالغاية الخلقية .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٣٥٥ — ٣٦٥ ثم :

E. Legouis and L. Cazamian: *Histoire de la Littérature anglaise*, Paris 1946, pp. 605, 610, 613, 619, 702, 704, 705.

وقد نشرت لأول[1] مرة عام ١٧٣٠ م . وفى الـكلاسيكية كلها تجلت الفلسفة « العقلية »[2] . ومن الناحية الفنية سارت الـكلاسيكية على فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض ، وحافظت بعامة على الوحدات الثلاث فى المسرحية على حسب تأويل الإيطاليين لها عن أرسطو ، وعلى نظرية « محاكاة الأقدمين » كما سبق أن ذكرنا[3] .

و « العقلية » عند الـكلاسيكيين أساس لفلسفة الجمال فى الأدب ، إذ الأدب انعكاس للحقيقة ، وعندهم أن الحقيقة هى هى فى كل زمان ومكان . والعقل هو الذى يحدد رسالة الشاعر الاجتماعية ، ويعزز القواعد الفنية الأخرى ، وهو عماد الخضوع للقواعد عامة . ثم إنه هو الذى يوحد بين المتعة والمنفعة . ولا يصح أن يحاكى الأقدمون إلا بقدر اتباعهم للعقل . وقد ساعد « ديكارت » على إرساء قواعد العقل عند الـكلاسيكيين ، ولـكن أصل التأثير يرجع إلى شروح الإيطاليين لأرسطو من قبل . والعقل عندهم مرادف لصدق الحـكم ، ويتنافى والخيال فى معناه قديماً كما عرفوه عن أرسطو ، إذ الخيال غريزة عمياء ، وقسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان . وعندهم أن الشعر المسرحى « لغة العقل » ، بل إن « سانت إفريمون » Saint-Evrémond عاب الشعر نفسه باسم العقل . وفضل عليه الفـكرة الواضحة فى النثر . وفى هذا المجال ازدوج تأثير «العقلية» الـكلاسيكية والديكارتية معاً[4] . وكان من نتيجة ذلك أن ضعف الشعر الغنائى وهان شأنه ، وبخاصة فى الأدب الفرنسى . وظلت الحال كذلك حتى الرومانتيكية .

---

(١) انظر كذلك : Aug. Dupouy: *Les Littératures Comparées de France et d'Allemagne*, pp. 15-16.

(٢) انظر هذا الـكتاب ص ٣٢ — ٣٤ .

(٣) هذا الـكتاب ص ٢١ — ٢٨ .

(٤) انظر مقالة لنا فى فلسفة الصورة عند الـكلاسيكيين فى « المجلة » ، يوليه ١٩٥٩ .

والعقل عند الـكلاسيكيين يرادف الذوق السليم والحـكم السليم ، ومن هذه الناحية اتخذوه وسيلة لتثبيت دعائم التقاليد والقواعد المقررة . وهم يعارضونه بالذوق الفردى ، و يفضلون العقل لأنه ثابت غير متغير ، فأساس الجمال فى الأدب « العقلى » أن يكون صالحاً لـكل زمان ومكان[١] .

وهم يترجمون « العقل » فى النقد بخلق الجماهير التى يتوجه إليها الشاعر ، و بعاداتها . وهذا هو معنى التطابق بين العقل وما سموه : « الذوق السليم » أو « مراعاة ما يليق » .

وجمهور الـكلاسيكيين محدود أرستقراطى . فليس أدب الـكلاسيكيين شعبياً . وكانت « جماعة الثريا »[٢] فى عصر النهضة أصرح فى دعوتها من الـكلاسيكيين ، حين نصت على تحقيرها لسواد الشعب ، وقصرت الفن على الصفوة . وحتى فى الملهاة كان يقصد الـكلاسيكيون إلى إرضاء السادة قبل البرچوازيين وسواد الناس . وهم يصرحون بأنهم لا يتوجهون إلا إلى الخبراء بمهنة ربات الفنون ، إذ للشعر جمال لا تراه كل العيون . و يحقر الناقد الـكلاسيكى « شاپلان » من شأن الشعب ، و ينصح صديقاً له ألا يتوجه إلى سواد الناس ، لأنهم فى الحقيقة لا يمثلون الشعب ، إذ هم ثمالته . و إنما يجب أن يتوجه الشاعر إلى الصفوة والسراة . فإذا قال هذا الناقد فى موضع آخر إنه إنما يتوجه إلى الشعب ، فهمنا ماذا يقصد به ، كما يفسره هو ، إذ يقول إنه يقصد بالشعب « أعضاء المجالس النيابية (من الأرستقراطيين لذلك العهد) ، والفرسان ،

(١) طالما نص فى مقدمة المسرحيات الـكلاسيكية على مدح العقل بهذا المعنى ، ويدافع عنه موليير فى مسرحيته : Critique de l'Ecole des Femmes, V, Sc. 3.

وانظر كذلك : Boileau: *Art Poétique*, Chant 1, v. 45-48 — II, 191-192.

(٢) هذا الـكتاب ص ٢٤ — ٢٧ .

والسراة لأنهم الذين يجمعون إلى المعرفة الذوق السليم »[1]؛ كما كان ذلك الذوق مفهوماً عندهم .

وفى ظل القواعد الكلاسيكية راج الشعر المسرحى ، وضعف الشعر الغنائى ، وامحت الذاتية تحت سلطان المجتمع الأرستقراطى ، وقد ساعد أدبهم على دعم القيم والتقاليد السائدة .

وفى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر الميلاديين ، قامت الرومانتيكية على أنقاض الكلاسيكية ، فى انجلترا أولا ، ثم فى ألمانيا وفرنسا ، ثم فى أسبانيا و إيطاليا . والتيار الفلسفى الذى قامت عليه الرومانتيكية هو التيار العاطفى ، الممثل فى الفلسفة العاطفية . وقد سبق أن أوجزنا القول فى أسسها العامة وقابلناها بالفلسفة العقلية التى دعمت المذهب الكلاسيكى[2] .

وقد كان جمهور الرومانتيكيين هم الطبقة الوسطى أو الطبقة البرجوازية ، بعد أن كان جمهور أسلافهم يتمثل فى الطبقات الأرستقراطية التى كان يعتمد عليها الكتاب الكلاسيكيون ، و يحرصون على نيل الحظوة لديها . وكانت قد نهضت الطبقة الوسطى في عصر الرومانتيكيين ، وتطلعت إلى نيل حقوقها السياسية والاجتماعية . فوجد فيها الكتاب جمهوراً يقرأ لهم و يمكنهم الاعتماد عليه ، والاكتفاء به بدلا من الاعتماد على الطبقات الأرستقراطية . وقد كان هؤلاء الكتاب أنفسهم من صميم تلك الطبقات . ففضلوا أن يعبروا عن مطالب طبقتهم و يبلوروها ، و يعيشوا فى صميم مسائلها ومشكلاتها ، على أن يظلوا يعيشون — كأسلافهم — على هامش طبقة أرستقراطية ليسوا منها . وأنفوا أن يقنعوا

---

(١) انظر : J. Chapelain: *La Pucelle*, préface.

وكذا: R. Bray: *La Formation de la Doctrine Classique en France*, part I, chap. IV, V.

(٢) انظر هذا الكتاب صفحات ٣٢ - ٤٢ والمراجع المبينة بها .

بمكان متواضع فى المجتمع ، يعبرون فيه عن قيم لا تمثل حاجات طبقتهم الاجتماعية الملحة . على أن مسلكهم فى ذلك كان يتفق والمشاعر الإنسانية . إذ كانوا يدافعون عن طبقة مهضومة الحق ، هى الطبقة التى نشأوا فيها . وهم على وعى بأنهم يقودون معركة التحرير ضد طبقات الطفيليين من الأرستقراطيين . فكان الأدب تمهيداً للثورة ومصاحباً لها ، عن حرية و إيمان برسالته الإنسانية . ففيه — على حد تعبير فكتور هوجو — : « تظهر إلهة الشعر من جديد ، لتستولى علينا وتقودنا ، باكية على ما فى الإنسانية من بؤس ، تحلق فى الذرى أو تهبط إلى الأعماق قارعة أو معزية . فترد الحياة جميعاً وضاءة مشرقة ، بتحليقها ، وعصفها ، و بأنغام مزهرها منطلقة كإعصار من الشرر ، و بما لها من آلاف العيون فى آلاف الأجنحة . و بفضل ذلك التقدم القدسى تسرى الثورة اليوم فى الهواء والحناجر والكتب . وتأخذ الثورة بيد الحرية أختها ، فتجعلها تنفذ فى كل إنسان من جميع مسامه . و بعد أن ملأت الشعب اعتداداً محت التجاعيد القديمة من الجباه ، وسمت بسواد الشعب المحقور . ثم أصبحت فكرة بعد أن استقرت حقاً »(١) . وتجلى فى أدب الرومانتيكيين — نتيجة للفلسفة العاطفية والتعبير عن مطالب الطبقة البرچوازية — الاعتداد بالفرد وحقوقه تجاه المجتمع ، مما استلزم لديهم قيام نوع من التعاون جديد ، بينه و بين مجتمعه ، يقصد فيه إلى الحد من حقوق الطبقات الأرستقراطية ، تمهيداً للقضاء عليها . فكانت موضوعات المسرحيات والقصص والأشعار الغنائية ذات طابع شعبى ، وكانت شخصياتها من سواد الشعب ، أو من الشعوب البدائية ذات الفضائل الفطرية . فإذا تحدثوا عن شخصيات أرستقراطية كان ذلك للحملة عليها والسخرية منها ، وتحميلها تبعة ما ساد مجتمعهم من

---

(١) من قصيدة لفكتور هوجو يصور فيها فضل الأدب وأثره فى الثورة من ديوانه : « تأملات » Contemplations ؛ وعنوان القصيدة :
Réponse à un acte d'accusation vers 205-234.

مظالم[1] . وطالما قصدوا إلى إعذار الفرد فيما يرتكب رغبة فى تنبيه مجتمعهم إلى ضحاياه[2] . وكان عصرهم كذلك هو عصر نشــوء القومية والوطنية فى أوربا . فأخذوا يحيون فى أدبهم مآثر أجدادهم وصراعهم فى سبيل حريتهم ، و يشيدون بذلك خاصة فى القصص والمسرحيات . وحرصوا فى هذه المسرحيات والقصص على وصف اللون المحلى للعصر أو البلد الذى تجرى حوادثها فيه . وهــذا اللون الموضعى قد حافظت عليه المذاهب الأدبيـــة الأخرى التى تلتهم . وتمثل فى الاتجاهات الســابقة كلها طابع الأدب الرومانتيكى من الناحية الاجتماعية المدعمة بالاتجاه الفلسفى العاطفى السابق الذكر .

أما من الناحية الفنية ، فقد اخترعوا قوالب فنية عامة تلائم مقاصدهم ، كما فى جنس القصــة التاريخية الذى سبق أن أوجزنا فيه القول[3] . وفى المسرحية خلطوا المأساة والملهاة فيما يسمى الدراما الرومانتيكية ، اقتداء بشكسبير ، وقضوا فيها على وحدة الزمان والمــكان .

وقد نهض الشعر الغنائى نهضة عظيمة بفضل الرومانتيكيين ، لاعتدادهم بالفرد ومشاعره ، ولفهمهم الخيال على نحو يناقض ما كان يفهمه الــكلاسيكيون . فالخيال عند الرومانتيكيين هو الذى يولد الصور ، والصور وسائل تجسيم المشاعر والأفــكار . وقد كان الفيلسوف الألمانى : « كانت » أعظم فيلسوف أثر فى آراء الرومانتيكيين فى بيان قيمة الخيال . وعنده أن الخيال ذو صلة بالحواس التى تصدر عنها معارفنا الدنيا ، ولسكنه يستقل عن هذه الحواس فى أنه يستطيع وحده أن يكون صوراً دون ضرورة مثول الأشــياء الحية أمامه . فإذا اقتصر على توليد

---

(١) انظر كتابى الرومانتيكية ص ١٠٨ — ١١٠ .

(٢) انظر هذا الــكتاب ص ٣٧ — ٣٨ ، ١٦٦ — ١٦٧ ، ٢١٧ ٢١٨ .

(٣) انظر هذا الــكتاب ص ٢١٨ — ٢٢٠ .

ما مر بالحس — قبلُ — من مرئيات فهو الخيال العام . أما إذا تجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة ، وهى فى ذاتها أصيلة لا عهد المرئيات الواقعية بها ، فهو الخيال الإنتاجى . وعلاقته بالحساسية والإدراك ليست علاقة خارجية ، ولكنها علاقة التنظيم والتكوين والتوحيد ، لأنه يوحد بين المعرفة فى أدنى درجاتها عن طريق الحواس ، والمعرفة فى أعلى درجاتها بالإدراك . ولا تتيسر المعرفة للانسان بدونه . ويضيف « كانت » إلى ذلك قوله : « قلما يعى الناس قدر الخيال وخطره »[١] . ويقسم « كوليردج » الخيال إلى نوعين : الخيال الأولى ، وهو مقابل لما سماه « كانت » : الخيالى الإنتاجى ، وهو ضرورى لكل إدراك علمى ؛ ثم الخيال الثانوى ، وهو الخيال الجمالى ، ويتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال السابق من مدركات ، فيحولها إلى تعابير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية . والطبيعة — كما يراها الشاعر — رموز للحياة الفكرية التى يمارسها المرء أو يشارك فيها[٢] . وتردد مدام دى ستال — وهى أول داعية للرومانتيكية فى فرنسا — صدى هذه الآراء التى مثلت تياراً عاماً أوربياً لدى الرومانتيكيين بقولها : « فى داخل كل امرىء مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء الخارجية . وخيال الرسامين والشعراء هو الذى يكسب هذه المشاعر صورة وحياة »[٣] . وقد كان للاعتداد بالخيال على هذا النحو أثر فى السمو بمكانة الشعر الغنائى ، على حسب ما يقول « هردر » : « الشعر الغنائى هو أتم تعبير عن الانفعال أو عن التصور فى أعلى درجات إيقاعه اللغوى » . وفى ذلك ولد الشعر الغنائى فى مفهومه الحديث فى الأدب الأوربى ، وضعف شأن شعر المدح التقليدى ، وهان الشعر الخلقى والتعليمى ، وفضل الشعر

---

(١) انظر: Martin Heidegger: *Kant et le Problème de la Métaphysique*, pp. 185-196.

(٢) انظر :

(٣) انظر : Mme de Staël: *De l'Allemagne*, 3e Partie, Chap. VIII.

الغنائي شعر المسرحيات الموضوعي ، تمهيداً لانصراف هذه المسرحيات إلى لغة النثر بعد الرومانتيكيين .

وفي داخل التجربة الشعرية تصبح كل صورة بمثابة عضو حي في بنيتها الفنية . وهذا ما يسمى « عضوية » الصورة الشعرية . فللقصيدة وحدة عضوية تشبه وحدة المسرحيات العضوية[١] . وتبعاً لذلك تكون القصيدة الغنائية عضوية ، أي ذات بنية حية ، تنمو بها من داخلها ، في اتساق تام نحو نهايتها . وهذه خاصة الشعر ، و به يمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير . وأول من قرر هذه الخاصة « لسنج » الألماني (١٧٢٩ — ١٧٨١) في كتابه : «لاوكون» Laokoon الذي صدر عام ١٧٦٦ — وهو رومانتيكي في فكرته هذه ، على الرغم من كلاسيكيته في آرائه الأخرى — وعنده أن الرسم والنحت مبدؤهما مكاني لا زماني ، في حين مبدأ الشعر زماني لا مكاني ، لأنه يجسم لنا الأفكار من خلال حركة القصيدة . وقد أعجب بقوله هذا « جوته » ، وهو من آباء الرومانتيكيين . ويقرر هذا المبدأ الفني أيضاً « أوسكار وايلد »[٢] ؛ فالقصيدة الغنائية ذات وحدة عضوية حية نامية[٣] . وخاصة الصورة في شعر الرومانتيكيين أنها شعورية تصويرية ، لا عقلية فكرية . ومنذ الرومانتيكيين تقرر أن كمال الشعر في لغته التصويرية ، لا التقريرية العقلية . ولذا عيب الشعر الكلاسيكي ، — فيما يرى « كوليردج » — بأنه يضحي بالعاطفة المنطلقة المشبوبة في سبيل الدقائق الذهنية والوثبات الفكرية . ويقول جورج مور : « أوبئة العمل الفكري وطفيلياته : تلك هي الأفكار »[٤] . ومبنى الصورة على المشابهات الجوهرية التي

---

(١) مرجع « كوليردج » السابق ، الفصل الثامن عشر ، وكذا .
Oscar Wilde: *Works of...*, London 1949, p. 949.

(٢) انظر : Oscar Wilde: *Works of...*, p. 965.

(٣) انظر : F. Kermode: *Romantic Image*, chap. V.

(٤) المرجع السابق ، الفصل الثالث .

تثير المشاعر ، لا على المظاهر العرضية العابرة . والرومانتيكى ذاتى فى صوره ، يصف الطبيعة والأشياء من خلال ذاته . فنفسه مرآة لما حوله ومن حوله .

ولذا كانوا يخلطون مشاعرهم بمناظر الطبيعة ، ويكثرون من تشخيصها . وقد دعوا فى صورهم إلى الأصالة ، بحيث يصدر الشاعر عن ذات نفسه فى موقفه ، لا إلى ما حفظ فى ذاكرته من صور . يقول فكتور هوجو : « يجب أن يحترس الشاعر على الأخص من النقل عن أى امرىء كلاسيكياً كان أم رومانتيكياً ، يستوى فى ذلك شكسبير وموليير ، وشيلر وكورنى ... إن طفيلى العملاق لا يزيد عن أن يكون قزماً »[١] . وقد أثر الرومانتيكيون أبلغ الأثر فى الشعر الغنائى ، فنهضوا به ، وجددوا مفهومه ، وسنوافيه أصولاً فنية أثرت أعمق الأثر فى شعرنا الحديث ؛ بل إنها — فى كثير من نواحيها السابقة — أثرت فى المذاهب الأدبية التى خلفتهم .

وحول منتصف القرن التاسع عشر الميلادى ماتت الرومانتيكية فى الآداب الكبرى الأوربية . وأخذ يخلفها مذهبان آخران : أحدهما المذهب البرناسى ، وهو مذهب الفن للفن فيما يخص الشعر الغنائى ، ومذهب الواقعية أو الواقعية الطبيعية فيما يخص القصة والمسرحية . والأسباب الفلسفية والاجتماعية التى ساعدت على موت الرومانتيكية ، هى التى ساعدت على قيام هذين المذهبين فى تلك الآداب . ولهذا كان بين هذين المذهبين وجوه شبه كثيرة ، على الرغم من الفروق الأخرى الجوهرية بينهما ، تبعاً للأجناس الأدبية التى شغلا بها .

فأما المذهب البرناسى ، فهو نسبة إلى جبل « پارناس » باليونان ، موطن

---

(١) انظر : V. Hugo: *Odes et Ballades* (1828), préface.

الإله أبولو وآلهة الفنون فى أساطير اليونان قديماً ، وهو المقام الرمزى للشعراء(١) .
وكان قيام هذه المدرسة على أساس فلسفى مزدوج : إذ هو يعتمد من ناحية على الفلسفة المثالية الجمالية ، وأعظم دعامة لهم من هذه الناحية فلسفة « كانت » (١٧٢٤ — ١٨٠٤) ؛ ومن ناحية ثانية على الفلسفة الواقعية والتجريبية التى سادت فى أوربا منذ حوالى منتصف القرن التاسع عشر .

وموجز ما يخص الفلسفة المثالية أن « كانت » كان أعظم من فرق بين الجمال فى ذاته والمنفعة . فالعمل الفنى ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الجمال ، وجماله المحض لا يتمثل فى سوى شكله . والحكم الجمالى يمتاز بخصائص : أولها أنه يصدر عن رضا من الذوق لا تدفعه إليه منفعة ، أى أن المتعة الفنية لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه ، بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يريد تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهى أكلها أو بيعها بوصفه فناناً . وثانى هذه الخصائص أن الجمال تقومه الأذواق محسوساً ، دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وثالث هذه الخصائص أن كل شىء له غاية تدرك أو يظن وجودها فيه ؛ إلا الجمال ، فإننا نحس أمامه بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية منه ، بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال كان غاية فى ذاته . فإذا فكر عالم النبات أو التاجر أو الزارع فى إنتاج فاكهة وقيمتها التجارية ، فإنه لا يفكر حينذاك فى قيمتها الجمالية . وعلى من يريد أن يتوافر له الذوق الجمالى أن يعجب بالشىء الجميل دون أن يلقى بالاً لمثل هذه الغايات . وهذا ما يسميه » كانت » : « الغائية بدون غاية » فى الشىء

---

(١) وقد جمع شعر أقطاب هذا المذهب فى دواوين من عام ١٨٦٦ حتى عام ١٨٧٦ ، أطلق على مجموعها اسم : « برناس المعاصر » Le Parnasse Contemporain ، رمز إلى أنهم يعنون كل العناية بكمال الصياغة الفنية للشعر الغنائى .

الجميل . ورابع هذه الخصائص أن الحكم الجمالى ذاتى ابتداء ولكنه موضوعى من ناحية التصور ، أى من ناحية اشتراك ذوى الأذواق فيه دون حاجة إلى أقيسة منطقية أو تجارب عملية ، لأنه صادر عن الوعى الجمالى . فإذا حكمنا بما يخالفه كان فى ذلك معصية للضمير الجمالى ، تشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى ، فيما لو خالفنا واجباً خلقياً . فالجميل موضوع متعة لا غاية لها ولا علاقة لها بالمنفعة المحسة ، كما هو الشأن فى الشيء اللذيذ ، ولا بالمصلحة الخلقية ، كما هو الشأن فى الخير[1] . ويعد الفيلسوف الألمانى « هيجل » (١٧٧٠ — ١٨٣١) امتداداً لفلسفة « كانت » فيما يخص معادلة الشكل الجمالى بالمضمون . ويهمنا هنا من ذلك أنه يرى أن الكمال الفنى فى تعادل الشكل بالمضمون على أتم صورة قد تمثل فى فن اليونان . وهى مرحلة الكمال التى لن يصل إليها الفن بعد ذلك أبداً[2] .

وقد أثرت هذه الفلسفة فى دعوة البرناسيين إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، وفى أن العصر الذهبي للشعر هو عصر الإغريق الذى لن يصل إليه الشعر أبداً .

وكان من أوائل من رددوا صدى هذه الفلسفة فى فرنسا هو « بنچامين كونستان » (١٧٦٧ — ١٨٣٠) فى « يومياته الخاصة » التى طبعت عام ١٨٩٥ ؛ ثم ظهرت عبارة « الفن للفن » فى محاضرات « فكتور كوزان » التى ألقاها فى السوربون عام ١٨١٨[3] — وفيها : « الشريعة لأمور الدين ، والخلق للخلق ،

---

(١) تلك فكرة عامة عن كتاب « كانت » المسمى Critique de Jugement — انظر كذلك :

Lalo (Charles): *Notions d'Esthétique*, pp. 56-58. — E. Bréhier: *Histoire de la Philosophie*, II, pp. 558-564.

(٢) انظر كتابى: المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، صفحات ٣٦٠ — ٣٦٤ والمراجع المبينة بها .

(٣) وطبعت عام ١٨٣٦ بعنوان محاضرات فى الفلسفة : Cours de Philosophie .

والفن للفن ؛ ولا يمكن أن يكون الفن طريقاً للنافع ، ولا للخير ، ولا للأمور القدسية ، لأن الفن لا يقود إلا إلى ذات نفسه » .

وتجلى صدى هذه الفلسفة فى آراء « تيوفيل جوتييه (١٨١١—١٨٧٢) ، وهو من أكبر طلائع البرناسيين ، إذ يقول فى صحيفة معاصرة له عنوانها : «الفنان»: « نحن نعتقد فى استقلال الفن ، فالفن ليس لدينا وسيلة ، ولكنه الغاية . وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى . ولم نستطيع قط فهم التفرقة بين الفكرة والشكل . . . فكل شكل جميل هو فكرة جميلة » . ويقول فى مقدمة قصته : الفتاة دى موبان[1] : « يسألون : أية غاية يخدم هذا الكتاب ؟ إن غايته أن يكون جميلا » . ويقول « لوكنت دى ليل » رئيس هذه المدرسة التى كانت قد تبلورت فى مبادئها الكاملة بعد منتصف القرن التاسع عشر : « عالم الجمال — وهو مجال الفن الوحيد — غاية فى ذاته ، لانهائى . ولا يمكن أن يكون له صلة بأى إدراك آخر دونه ، مهما يكن . وليس الجمال خادماً للحق ، لأن الجمال يحتوى على الحقيقة الإلهية والإنسانية ، فهو القمة المشتركة التى تلتقى عندها طرق الفكر ، وما عداها يدور فى دوامة من المظاهر . والشاعر الذى يخلق الأفكار ، أى الأشكال المرئية وغير المرئية ، فى صور حية أو مدركة ، عليه أن يحقق الجمال بقدر ما تتيحه له قواه ورؤاه النفسية ، فى تراكيب فنية الصنع ، تنم عن عمق خبرة ، محكمة النسج ، منوعة الألوان ، موسيقية الأصوات ، تمتاح من موارد شتى ، من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة ، إذ أن كل عمل فكرى لا تتوافر فيه هذه الشروط لخلق جمال حسى لا يمكن أن يكون عملا فنياً ... ولذا كان على الشعر ألا يهتم بمطالب الحياة المادية المعاصرة ، إذ القطيعة كاملة بينه وبين

(١) انظر : Théophile Gautier: *Mademoiselle de Maupin* (1935).

الدهماء »[١] .

وفى أقوال « لوكنت دى ليل » السابقة ، نظهر الدعوة الصحيحة للمذهب البارناسى ، ففيها الحرص على استكمال النواحى الفنية للعمل الشعرى ، وفيها كذلك ضرورة توافر الخبرة والعلم والأصالة للشاعر ، بحيث يكون عمله ذا أثر فكرى و إنسانى . و إذا كان « لوكنت دى ليل » قد قطع الصلة بين الشعر الرفيع و بين الدهماء فإنه لم يقطع تلك الصـــلة بينه و بين الصفوة ، و بينه و بين الحقيقة والعلم . ومن هــذه الناحية يتجلى تأثر البارناسيين بالفلسفة الوضعية والتجريبية .

ذلك أن نقاد الأدب لعهدهم أرادوا أن يوفقوا بين مطالب العلم ومطالب الفن ، وأن يجمعوا إلى عنايتهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية . وفى تلك الفترة كانت قد عظمت ثقة الـكتاب والنقاد فى العلم ، وأنه سيحل كل مشاكل الإنسان . وقد دعت الفلسفة الوضعيـة التى أسسها « أوجست كونت » (١٧٩٨ — ١٨٧٣) ، والفلسفة التجريبية بفضل « جون ستيوارت ميل » (١٧٠٦ — ١٨٧٣) ، إلى خروج الإنسان من حدود ذاته طلباً للمعرفة الصحيحة ، وأن العلم هو الذى يقود إلى هذه المعرفة لا القلب ، كما كان يرى الرومانتيكيون .

وموجز قضايا الفلسفة الوضعية والتجريبية التى تهمنا هنا : أن المعرفة المثمرة هى معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هى التى تمدنا بالمعارف اليقينية ، وأن الفـكر الإنسانى لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ — فى الفلسفة وفى العلم — إلا بعكوفه الدائب على التجربة ، و بتخليه عن أفكاره الذاتية السابقة[٢] .

(١) انظر : Leconte de Lisle: *Les Poètes Contemporains* (1864), avant-propos.

(٢) انظر : E. Bréhier, *op. cit.*, II, chap. XV. وكذا : Lalande: *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, article: Positivisme.

وأعظم ناقد أدبي يمثل هذه الفلسفة هو « تين »[1]. وقد تأثر به الواقعيون كما تأثر به البرناسيون . وقد كان «تين » يرى استقلال الفن عن كل غاية نفعية أو خلقية ، وأن الفن يشارك العلم في هذه الخاصة . يقول في إحدى رسائله إلى معاصره المؤرخ : فرانسوا جيزو : « لكل شيء موضعه الخاص به . هذه هي قضيتي الكبرى . ففي الحياة العملية للخلق سلطانه المطلق ... ولكني إذا كنت أراه كذلك ، وإذا كنت أحبه في ميدانه ، فإني أنفيه من الميادين الأخرى . فالفن والعلم مستقلان ، ويجب ألا يكون للخلق أي سلطان عليهما »[2] .

ويظهر صدى الفلسفة السابقة والنقد المتأثر بها في دعوة «لو كنت دي ليل» ، فهو يقول في حفل استقباله في الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧ : « إذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لا تزال تتحكم فيها ، فإن للفكر الإنساني كذلك قوانينه التي تنظمه وتوجهه . وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الاجتماعية والأحداث السياسية والأفكار الدينية . وفي الشعر شرح لجوهرها الخبيء وحياتها العليا . فهو حقاً التاريخ المقدس للفكر الإنساني» . ويقول كذلك داعياً إلى وجوب إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر في موضوعاته التاريخية والإنسانية : « إن الفن والعلم اللذين طالما فرقت بينهما جهود الفكر المتباعدة يجب الآن أن يأتلفا ائتلافاً تاماً ، أو يتوحد كلاهما بالآخر . فقد كان أحدهما [الشعر في عهد الأول] بمثابة الوحي الفطري للمثال الإنساني الذي تضمنته الطبيعة الخارجية . وكان الآخر [العلم] هو الدراسة العقلية والتعبير المشرق عنها . ولكن الفن فقد هذه التلقائية الحدسية التي كانت له في عهده الفطري ، أو بالأحرى :

---

(١) وقد شرحنا آراءه وفلسفته ، وتأثره بالعصر وتأثيره فيه ، ونقدنا نظريته ، في هذا الكتاب ص ٥٥ — ٦٣ .

(٢) انظر : Lalo (Charles): *L'Art Loin de la Vie*, p. 100.

قد استنفدها ؛ وعلى العلم أن يرشده إلى المنسى من تقاليده هذه ، حتى يبعثها حية فى الصورة الخاصة به » . ثم يقول : « والآن يتوجه العلم والفن نحو أصولهما المشتركة . وعما قريب ستعم هذه الحركة . فالأفكار والحقائق ، والحياة الخاصة والحياة الخارجية ، وكل ما هو جوهرى فى أصل الأجناس الإنسانية القديمة وعقائدها وأفكارها وأعمالها أصبح يسترعى عناية الناس جميعاً »(١) . وذلك هو الأساس الفلسفى للبرناسيين .

أما الجمهور الذى اختاره هؤلاء ، فقد كان يتمثل فى صفوة المجتمع الذى يغذون فيه النواحى الجمالية الرفيعة ، ويحيون المثل الإنسانية ببعث الصور التاريخية لعصور الإنسانية الماضية . وقد كان أكثر البرناسيين يتبعون المذهب الرومانتيكى فى بادىء أمرهم ، ويشايعون دعاة التقدم الاجتماعى ؛ ولكنهم سرعان ما ضاقوا بسواد الشعب ذرعاً ، فترفعوا عنهم فى فنهم ، ليتوجهوا به إلى الصفوة . ويعبر « لوكنت دى ليل » عن هذا الشعور بقوله : « إنما أبغض عصرى نتيجة للنفور الطبيعى الذى نعانيه من كل ما يهددنا فى فننا بالموت ؛ ولكنه ، ويا للأسى ! ، بغض لا ضرر فيه على أحد ، لأنه لا يحزن سواى »(٢) . ولم يكونوا يقصدون بدعوتهم إلى الفن للفن سوى البعد عن الغايات النفعية المباشرة . فكانوا يضيقون ذرعاً بوصف الرومانتيكيين لأهداف سواد الشعب ، وكذلك بوصف الاختراعات الحديثة التى تمخض عنها عصر البخار . يقول « لوكنت دى ليل » : « قلما أتأثر بهذه الأناشيد والأشعار التى يوحى بها البخار والتلغراف الكهربى ، وكل هذه العبارات والصور التعليمية التى لا صلة لها بالفن ، وهى بالأحرى تدلنا على

---

(١) انظر : Leconte de Lisle: *Poèmes Antiques* (1852), Préface.

(٢) انظر : Leconte de Lisle: *Poèmes et Poésies* (1855), Préface.

(٣) المرجع السابق .

أن الشعراء أصبحوا أكثر فأكثر أقل جدوى للمجتمعات الحديثة . . . وها قد اقتربت اللحظة التى يجب أن يكفوا فيها عن هذا الإنتاج خشية أن يتردوا فى الموت الفكرى »[1] . فليس فى دعوتهم إهمال لرسالة الشعر الإنسانية بهداية الصفوة إلى المثل العليا والعبر التاريخية ، كما قد يتوهم .

وقد يغترب البرناسيون بخيالهم فى الأقطار النائية أو العصور الماضية . وكذلك كان يفعل الرومانتيكيون هرباً من واقعهم ؛ ولكن البرناسيين كانوا يغتربون بخيالهم اغتراباً علمياً . ذلك أنهم كانوا يتبحرون فى التاريخ ، ويحيطون بما وصل إليه العلم فى دراسة الأجناس البشرية ودياناتها وأساطيرها وحضاراتها . وكانوا يفعلون مثل ذلك فى تصوير مناظر الطبيعة والأحياء فى البلاد النائية . ويسجلون هذه المواقف التاريخية وهذه المناظر فى صور موضوعية ، لا تظهر فيها ذواتهم كما كانت عليه الحال لدى الرومانتيكيين . وهم فى ذلك لا يبالون بسواد الناس . ولذا جاءت صورهم فى كثير من أشعارهم ذات صبغة علمية ، بحيث يستعصى فهمها على من ليس له علم بالمدنيات والعصور التى يصورونها . فرسالتهم موجهة — فى فهم الكامل — إلى الصفوة . يقول رئيس مدرستهم مبيناً غاياتهم الإنسانية : « ليطمئن القوم ، فدراسة الماضى لا صلة لها بالسلبية ولا بالتجريد . وليست المعرفة رجوعاً إلى الوراء . وإضفاء الحياة المثالية على ما لم تعد له حياة واقعية ليس معناه الرضا بالموت أو بعث صور مجدبة لا ثمرة لها »[1] .

وهم يوافقون الرومانتيكيين فى العناية بالصور الشعرية فى وحدتها العضوية ، إذ هى روح الشعر فى معناه الحديث ؛ ولكن صورهم موضوعية ، خلافاً لصور الرومانتيكيين الذاتية . ولا يعتقد البرناسيون فى الإلهام . وميزة الشعر ، عندهم ، أن عمم الشاعر مشاعره الخاصة فى صور موضوعية ، يلتزم الحيدة التامة إزاءها ، كما يفعل

---

(١) انظر : Leconte de Lisle: *Poèmes Antiques*, Préface.

العالم فى معمل تجاربه . وقد تعكس هذه الصور مشاعر الشاعر ، ولكن عن طريق غير مباشر . والقارىء هو الذى يقف بنفسه على هذه الصور ، ويستنتج منها ما تشف عنه من معان إنسانية ومشاعر جمالية سامية المعنى . وأثرت دعوتهم إلى بذل الجهد لإكمال الصياغة الفنية فى بعض الكتاب الواقعيين من أصحاب الأسلوب الرفيع ، كما هى حال « فلوبير » فى قصصه الواقعية ، مثلا . وانتقل هذا الاتجاه العام إلى الأدب الإنجليزى ، واضحاً فى مثل « سوينبرن » Swinburne (١٨٣٧—١٨٠٩) ، و « ولتر پيتر » W. Peter (١٨٣٨—١٨٩٤) — ولم يعمر هذا المذهب كثيراً فى الأدب الفرنسى ، فسرعان ما خلفته الرمزية فى الشعر كما سنرى[1] .

وفى نفس فترة البارناسية ، بدأ يزدهر المذهب الواقعى ، والواقعى الطبيعى ، وهو ما يطلق عليه الواقعية الأوربية أيضاً . والنهضة العلمية للعصر ، والفلسفة الوضعية والتجريبية السالفة الذكر ، من الأسس المشتركة بين الواقعية والبرناسية ، على الرغم من أن الواقعية اتجهت إلى القصة والمسرحية . ولهذا وجدت مشابه بينهما : ففيهما نفس الدعوة إلى الموضوعية فى الخلق الأدبى ، فى وجه دعوة الرومانتيكيين الذاتية ؛ ونفس الطريقة فى الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات ، ونفس الفلسفة الثائرة على شرور الحياة ، مع الثقة الكبيرة فى العلم أنه سيحل جميع مشكلات الإنسانية[2] .

وقد دعا أصحاب المذهب الواقعى إلى تأليف القصة أو المسرحية على حسب

---

(١) قد ضربنا أمثلة للشعر الرومانتيكى ، وللشعر البرناسى ، فى كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ص ٤٧٩ ، ٤٨٠ — ٤٨٣ ونحيل القارىء إليها ، لضيق المجال هنا عن ذكرها .

(٢) انظر : **Braunschvig**: *La Littérature Contemporaine Etudiée dans les Textes*, p. 4.

الملحوظات الدقيقة لما يحيط بالكاتب من مظاهر طبيعية وإنسانية بعد الدراسة الواقعية لها. فلا بد أن يختار الكاتب مادة تجاربه من مشكلات العصر الاجتماعية. وشخصياتهم الأدبية مأخوذة إما من الطبقة الوسطى (البرجوازية) فى آفاتها التى تهدد المجتمع بالانحلال، وإما من العمال فيما يعانون من حيف وما ينشدون من إنصاف. فالواقعيون يهاجمون الطبقة الوسطى التى كان يدافع عنها أسلافهم من الرومانتيكيين. ذلك أن تلك الطبقة كانت تتعرض للظلم فى العصر الرومانتيكى، فساعد أدب الرومانتيكيين على صعودها فى الأرستقراطية الطاغية آنذاك؛ ولكنها، بعد أن تولت الحكم، ظهرت فيها آفات كانت مجال تصوير الواقعيين ليدقوا ناقوس الخطر لتلك الطبقة، ويجددوا القيم الإنسانية بما يلائم الوضع الاجتماعى الجديد. وعلى يد الواقعيين دخل العمال الأدب، بوصفهم طبقة مهضومة الحق لعصرهم، يدافع الواقعيون عن حقوقها، ويتوجهون إليها.

والواقعيون يتخذون مادة تجاربهم فى قصصهم ومسرحياتهم من واقع الطبقات الدنيا، ومن أدنى أعماق النفس الإنسانية، فهم يصورون الشر والآفات فى تجاربهم، لتنبيه المجتمع إلى تلافى إنتاج مثل هذه التجارب.

وقد زاد «إميل زولا» على مبادىء الواقعية مبدأ آخر، هو أنه لا بد أن ينتهى الكاتب فى قصصه إلى نتائج تؤيدها العلوم فيما توصلت إليه. فبعد أن يجمع الكاتب الحقائق كما لاحظها ملاحظة دقيقة، ليضع بها لبنات بنائه الفنى، ويهيء الأرض الطيبة التى تتحرك فيها شخصياته الأدبية؛ «يأتى دور التجربة التى بها يحرك شخصياته فى دائرة وقائع خاصة، ليبرهن على أن توالى الحقائق يتم طبقاً لما أدت إليه الوقائع المدروسة فى العلوم»[1]. وقد ألف زولا — تطبيقاً

(١) قد تأثر إميل زولا بالعالم الطبيب «كلود برنار» فى كتابه: «الطب التجريبى» كما تأثر بالفيلسوف الناقد «تين».

انظر: E. Zola: *Le Roman Expèrimental*, pp. 1-6.

لمبدئه السابق — فى واحد وثلاثين قصة طويلة ، تاريخ أسرة فرنسية متعاقبة الشخصيات ، هى أسرة «روجون ماكار» Rougon Macquart ، وقد انتهى فى هذه القصص إلى نتائج كان قد وصل إليها علم الوراثة لعصره . ولا فرق بين الواقعيين والطبيعيين إلا فى المبدأ الذى تمسك به زولا فى الانتهاء فى القصص إلى نتائج أيدها العلم من قبل . والمبادىء بعد ذلك مشتركة بين الواقعيين والطبيعيين . على أن زولا نفسه يرى أى التجارب الأدبية لا يمكن أن تؤيد نتائجها جميعها علوم العصر ، لأن الظواهر الإنسانية من التعقيد بحيث لم يتوصل العلم بعد إلى الكشف عن كل أسرارها . وحسب الكاتب أن يبرهن على خطر النتائج التى يصورها من الناحية الاجتماعية ، لينبه المجتمع إلى أخطائه كيلا يقع فى مثلها ، وليتلافاها فى المستقبل . ولهذا كثيراً ما يصرح الكتاب الواقعيون أنهم طبيعيون ، إذ هم مشتركون فى مبادئهم فيما عدا الفرق الدقيق الذى نبهنا إليه ، وهو فرق لا يتوافر فى العمل الأدبى إلا إذا كان الكاتب قد تعرض لقضية قال فيها العلم من قبل كلمته .

وأول من تأثر باتجاه العصر فى الفن هو الرسام « كوربيه» (١٨١٩—١٨٧٧) الذى دعا إلى الواقعية فى الرسم ، وأن على الرسام أن يسجل مشاعره نتيجة لنظره فى أمور مجتمعه ، وألا يغيب عن ذهنه أن المجتمع هو موضوع الفن ، إذ الفن تعبير عن المجتمع من أجل المجتمع . وقد نقل دعوته تلك إلى مجال الأدب صديقه « شانفلورى » Chanpfleury (١٨٢١—١٨٨٩) فى مجموع مقالات عنوانها : « الواقعية » (١٨٥٧) . و بلغ بالدعوة قمتها « زولا » ، الذى تأثر أيضاً بكتاب « الطب التجريبى » لكلود برنار . وكان لزولا فضل توضيح « التجربة » — لأول مرة — فى الأدب ، توضيحاً يتمثل فيه روح العصر . وقد فرق بين الملاحظة والتجربة : فالملاحظة استخدام وسائل البحث لدراسة الظواهر الطبيعية ،

كما هى ، دون تغييرها ، والتجربة استخدام نفس وسائل البحث بقصد التغيير والتبديل للوصول إلى غاية . فمثلا علم الفلك علم ملاحظة ، وعلم الكيمياء علم تجربة . فملاحظة الكاتب للأحداث فى الطبيعة لا تكفى ، بل لا بد بعد ذلك من ترتيبها ترتيباً يوجه بها الكاتب الظاهرة التى يلحظها لتنتهى إلى النتيجة التى يريدها . وفرق بين القصة التجريبية والعلم التجريبى ، إذ لم يعرف — بعد — كل القوانين التى تتحكم فى العاطفة، ولا يستطاع تحليل الشعور كما يشرح الجسم ؛ ولكن « زولا » يدعو مع ذلك إلى الاستقصاء فى الملاحظة التى تتوجها التجربة . ويرفض « زولا » أن يكون القاص مصوراً لا غير ، إذ يستحيل على الكاتب أن يقتصر على التصوير بدون التأويل . والحيدة فى الفن مستحيلة ، إذ لا بد للكاتب من « التجربة » ، أى إخضاع الحقائق لقانونها المتحكم فيها . وبهذا يغير التجريبيون الطبيعة دون أن يخرجوا من حدودها . فالفكرة التى يُخضع الكاتب لها حقائقه ليست تحكمية ، ولا خيالية محضة ؛ ولكنها عالمية ، غايتها التعريف بالطبيعة وبالمجتمع ، وهى تتيح للمؤلف أن يلحظ ويفهم ويخترع فى ميدان حر فسيح . وغاية « التجربة » الأدبية كغاية التجربة العلمية : أن يصير المرء سيداً مسيطراً على العالم لتوجيه ظواهره ، بغية تغيير القيم الاجتماعية إلى ما هو أفضل ، وإيجاد مجتمع خير من المجتمع القائم عن طريق التوجيه . ويقوم الكاتب فى ذلك بأنبل الواجبات ، بكشفه عن مشكلات المجتمع ، وطرق العدالة فيه ، وبتصويره طرائق الجرائم والشر وأسبابها ، لتلافيها وعلاجها . فالتجريبيون دعاة للخلق الإنسانى عن طريق التجربة .

والتجريبيون يكرهون أن يختموا قصصهم بمغزى لها . فليس لهم أن يظهروا عواطفهم تجاه ما هو نافع أو ضار كما كان يفعل الرومانتيكيون . فهم يعرضون فى قصصهم التجربة الاجتماعية دون برهان أو شرح أو طابع شخصى فى صورة من

الصور . ويكفى الكاتب عرض الحقيقة موضوعياً لينبه المجتمع والمشرعين إلى خطرها ، كى يستنتجوا هم منها ما يشاءون . ومن يبق فى خارج دائرة التجربة خاضعاً لعواطفه ، معتداً بأنه مركز العالم ، فهو شاعر ، أورمانتيكى . ولا فرق بين الرومانتيكيين والتجريبيين فى أن كلا الفريقين يدعو إلى مثال . يقول «زولا» : « لأننا جميعاً مثاليون ، أى نشغل بالدعوة إلى مثال من وراء التصوير الفنى التجريبى» ؛ ولكن الرومانتيكيين يسلكون فى الدعوة إليه مسلكا خيالياً ذاتياً ضاراً ، فى حين يعمل التجريبى على توفير السعادة للانسان بتصويره الفنى ، ليصبح — فيما بعد — سيد الطبيعة فى مجتمع عادل . والقصة التجريبية فى ذلك بمثابة بحث لتصوير مشكلات الإنسان والمجتمع . ولذا كان على الكاتب أن يعرف كل ما اكتشفه العلم خاصاً بالإنسان والمجتمع . ولا يحظر « زولا » على الكاتب أن يرجع إلى عاطفته وعقله فى كل ما لم يقل فيه العلم كلمته الفاصلة .

والواقعيون — بعامة — لا يحبون المبالغة فى العناية بالأسلوب ، لأنه وسيلة لا غاية . والأهمية كلها للمنطق ، وللطريقة التى تسود ترتيب الأحداث والتعبير عنها[1] . وجمهور الواقعيين هم — كما قلنا — العمال أو البرجوازيون . وكانت طبقة العمال لعهدهم قد وجدت اجتماعياً ، وتتطلب من يعبر عن آمالها وآلامها وآفاتها فى القصص والمسرحيات .

فإذا عالج أصحاب هذا المذهب موضوعات تاريخية فى قصصهم ومسرحياتهم قاموا بإحياء دقيق للعصر بعاداته وملابسه وميول أخلاقه وعاداته ، على أن يتصل الموضوع التاريخى بقضية أو مسألة من قضايا العصر ومسائله .

---

(١) كل ما ذكرناه عن « زولا » مأخوذ من مقدمة كتابه : القصة التجريبية :
E. Zola : *Le Roman Expérimental*, pp. 1-56.

و بفضل الواقعيين تمت للقصة نواحيها العامة الفنية كما استقرت فى الآداب الحديثة جميعها . وكذلك الشأن فى المسرحية .

والواقعية الاشتراكية تقوم على أساس فلسفى [1] مخالف للواقعية الأوروبية ، ولكنها تتفق معها فى أكثر النواحى الفنية . ومن أهم الفروق بينهما أن الواقعية الأوربية واقعية نقدية تعنى بوصف التجربة كما هى ، حتى لو كانت تدعو إلى تشاؤم عميق لا أمل فيه ؛ فى حين تحتم الواقعية الاشتراكية أن يبث الكاتب فى تصويره للشر دواعى الأمل فى التخلص منه ، فتحاً لمنافذ التفاؤل حتى فى أحلك المواقف ، ولو أدى ذلك إلى تزييف الموقف بعض الشىء . ولا مجال هنا للتفصيل بينهما بأكثر من ذلك .

وظهر مما قلنا أن الواقعية فى أسسها الفلسفية ونقدها الأدبى لم تعن بسوى القصة والمسرحية . وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى ظهر فى الواقعية الاشتراكية اتجاه جديد يرمى إلى التزام الشاعر برسالة اجتماعية ، شأنه فى ذلك شأن الناثر . وصاحب هذه الدعوة هو « مايا كوفسكى » شاعر الثورة الروسية . وعنده أن الشعر الغنائى ذو رسالة اجتماعية واقعية محددة . والشرط الأساسى لإنتاج الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بإسهام الشعر فى حلها » . وفى هذا تحديد جديد لنوع التجارب فى الشعر الغنائى . فقد سبق أن ذكرنا أن للشعر الغنائى غاية تتحدد فى ضوء الفلسفة العامة للمذهب الأدبى ، كما هى الحال لدى الرومانتيكيين والبرناسيين والرمزيين ؛ ولكن التجارب فى الشعر الغنائى — على حسب ما يا كوفسكى — يجب أن تتجاوب مع الوعى الاجتماعى لجمهور الشاعر . وفى مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر ذاتياً محضاً ، بل يكون وعيه مرآة

(١) قد شرحنا هذا الأساس الفلسفى ونقدناه فى كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، الفصل الأول من الباب الثالث ص ٣٧٨ — ٣٨٧ .

للمجتمع وما يشغله من أمور عامة . وقد طبق « مايا كوفسكى » دعوته فى شعره الحر ، وثار فيه على تقاليد الأوزان القديمة[١] . وحوالى عام ١٩٣٥ ظهر صدى هذه الدعوة فى فرنسا ، بين الشعراء الغنائيين الذين ضاقوا ذرعاً بالقطيعة بينهم و بين جمهورهم[٢] . وأثر ذلك ظاهر فى اتجاه عام فى الشعر العالمى الحديث ، تمثل فى اختيار نوع خاص للتجارب ، وفى الموضوعية ، وفى التعبير عن الوجدان الاجتماعى ، إما عن طريق وصف الموقف وصفاً موحياً ، أو فى عنصر قصصى .

وفى القصة و المسرحية أثرت الواقعية تأثيراً عميقاً فى الآداب العالمية ، فى الأسس الفلسفية والقواعد الفنية . و صاحبتها مذاهب أخرى سنشير إلى أهمها ، لم تجدد كثيراً فى الأسس الفنية ، و إن جددت فى الأسس الفلسفية تجديداً كبيراً .

أما الشعر فسرعان ما خلف البرناسية فيه مذهب جديد هو المذهب الرمزى استقر فى الآداب الأوربية منذ عام ١٨٨٠ م . وهو أهم مذهب فى الشعر الغنائى بعد الرومانتيكية . وقد ترك آثاراً عميقة فى الشعر العالمى حتى اليوم .

والرمز هنا معناه الإيحاء ، أى التعبير غير المباشر عن النواحى النفسية المستترة التى لا تقوى على أدائها اللغة فى دلالتها الوضعية . والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء ، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية ، لا عن طريق التسمية و التصريح . وللمذهب دعامة فلسفية فى فلسفة « كانت » التى تفسح مجالا لعالم الأفكار ، وتصرح بتعذر معرفة العالم الخارجى عن غير طريق صوره

---

(١) Charles Corcet: *La Litt. Russe*, Paris 1951, pp. 182-183.

(٢) انظر : Gaëton Picon: *Panorama des Idées Contemporaines*, pp. 413-414.

المنعكسة[1] فينا . والشعر الرمزى ذاتى ؛ ولكنه ليس ذاتياً فى المعنى الرومانتيكى ، بل فى المعنى الفلسفى ، أى البحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية . والرمزيون كالبرناسيين لا يحفلون بسواد الشعب والناس ، بل يتوجهون إلى الصفوة ؛ ولكنهم لا يستسلمون للالهام كما هو شأن الرومانتيكيين ، بل يؤمنون بالصنعة والإحكام ، و إخضاع الخواطر الأولى للفكر الفنى ، قصداً إلى السيطرة إليها عن وعى[2] .

والمذهب الرمزى رد فعل للبرناسية . فالرمزيون يريدون أن يغوصوا بشعرهم فى أعماق النفس ، فلا يجرون وراء صور الطبيعة للخروج من نطاق الذات . و بينما صور البرناسيون صورهم الشعرية فى صور تجسيمية ، ليربطوا بين الشعر و النحت و الرسم ، عنى الرمزيون بتوثيق الصلة بين الشعر والموسيقى التى هى أقوى وسائل الإيحاء ، وأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية فى « سيولة » أنغامها . فلا جمود فى الصور عندهم ، ولكن السيولة هى المنشودة لتوليد الإيحاء النفسى . وقد تأثروا بالموسيقى الألمانى « ڤاجنر » ، لتوليد الإدراك الرمزى ، مما هو جوهرى فى موسيقى الشعر . يقول «ڤرلين» فى قصيدة له عنوانها : فن الشعر : « عليك بالموسيقى قبل كل شىء ... ثم بالموسيقى أيضاً ودائماً ، وليكن شعرك مجنحاً ، حتى ليحس أنه ينطلق من الروح عابراً نحو سماوات أخرى ... » .

ومن وسائلهم الفنية فى ذلك الإفادة من تراسل الحواس ، فتعطى المسموعات ألواناً ، و تصير المشمومات أنغاماً ، و تصبح المرئيات عاطرة ، لتوليد إحساسات

---

(١) انظر : B. Russel: *History of Western Philosophy*, pp. 731-734.

وكذا : M. Braunschnigw: *La Litt. Franç.*, Vol. 3, pp. 23-42.

(٢) يطيل فى هذا المعنى پول ڤاليرى ، انظر مثلا : Existence du Symbolisme فى : P. Valéry: *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, I, 686-705.

تغنى بها اللغة الشعرية ، ولا تستطيع اللغة الوضعية التعبير عنها ، ورائدهم فى ذلك « بودلير » فى قصيدته التى عنوانها : تراسل ، وفيها يقول : « الطبيعة معبد ذو عمد حية ، و تنطق هذه العمد أحياناً ولكنها لا تفصح ؛ ويجوس المرء منها فى غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة . وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات ، كأنها أصداء طويلة مختلطة ، تترددمن بعيد ، لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء ، رحيبة كالليل ، وكالضوء[1] . . . » . ويعبر عن نفس المعنى بودلير أيضاً فى قصيدة أخرى[2] : « ياللتحوير الصوفى لجميع مشاعرى المذابة فى شعور واحد !! لتكون أنفاسه الموسيقى ، ويكون صوته العطر » . و بتراسل الحواس يتحول العالم الخارجى إلى مفهومات نفسية فكرية ، و يتجرد من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعوراً . وذلك أن العالم الخارجى صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل .

ولهذا كان يلجأ الرمزيون إلى نقل صور العالم الخارجى من مواطنها المعهودة ، فى شبه تهويش فكرى ، ليوحوا بمشاعر غريبة لا تبين عنها دلالات اللغة وضعاً ، على نحو ما يعبر عنه « رامبو » : « رضت نفسى على خلق الأحلام الوهمية البسيطة ، فكنت أرى فى جلاء مسجداً فى مكان مصنع ، وجوقة لضرب الدفوف أفرادها من الملائكة ، وعربات صغيرة متحركة القاعد تسير فى السماء ، وحجرة استقبال فى قاع بحيرة ... فأجد فى النهاية أن هذا التهويش الفكرى قد اكتسب صفة التقديس »[3] .

---

(١) انظر : Ch. Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, IV.

(٢) عنوانها : Tout Entière فى المرجع السابق ، القصيدة الواحدة والأربعين .

(٣) انظر : Arthur Rimbaud: *Oéuvres*, Lausanne, 1957, p. 247, sous le titre: Alchimie du Verbe.

ومن مبادئهم كذلك اللجوء إلى الصور الشعرية الظليلة ، يحددون بعض معالمها ، ليتركوا الأخرى تسبح فى جو من الغموض الذى لا يصل إلى الإلغاز . كما يقول « ڤرلين » فى قصيدته السابقة الذكر : « أحب شىء إلى هو الأغنية السكرى ، حيث يجتمع المحدد الواضح بالمبهم اللامحدد » . والأهمية الأولى للظلال لا للألوان ، « كما تتراءى العيون الساحرة من خلف النقاب » .

ويلجأ الرمزيون إلى الألفاظ المشعة الموحية ، التى تعبر فى قرائنها عن أجواء نفسية رحيبة ، كلفظ « الغروب » الذى يوحى فى موقعه ، مثلا ، بمصرع الشمس الدامى ، والألوان الغاربة الهاربة ، والشعور بأن شيئاً يزول ، والإحساس بالانقباض ، وما إليها .

ويولع الرمزيون بتقريب الصفات المتباعدة رغبة فى الإيحاء كذلك ، مثل « السكون المقمر » و « الضوء الباكى » و « الأسمال الفضية » و « القمر الشرس » و « الشمس المرة المذاق »(١) ... وكل تعبير منها فى موضعه مشع موحٍ بألوان الإيحاءات النفسية .

والرمزيون هم أول من دعا إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية ، لتساير الموسيقى فيه دفعات الشعور . فدعوا إلى الشعر المطلق من التزام القافية ، والشعر الحر من الوزن والقافية . وفى داخل القصيدة الواحدة تتنوع موسيقى الوزن على حسب تنوع المشاعر وخلجات النفس . وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة الحق . والوزن التقليدى الرتيب يخل بهذه الوحدة(٢) .

---

(١) هذه الصفات مأخوذة من قصيدة : « ضجيج الوادى » Le Dormeur du Val وقصيدة « السفينة السكرى » للشاعر « رامبو » .

(٢) انظر كتابى : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، ص ٥٣٩ — ٥٤٠ والمراجع المبينة هناك .

ويبغض الرمزيون اللهجة الخطابية ، بوسائلها التقليدية من إحالة وتهويل ، لأنها تنافى التعمق فى تصوير المعانى النفسية الخبيئة فى حنايا النفس[١].

ويلعب عالم العقائد والغيب دوراً كبيراً فى الصور الرمزية ، وفيها يختلط الشعور باللاشعور ، وعالم الأشباح والأرواح بعالم الناس ، للايحاء بعالم نفسية دقيقة متأرجحة بين الإبانة والخفاء ، يلقى الشاعر عليها أضواء تنفذ إلى جوانب منها ولا تستوعبها .

وقد وضح من هذا الموجز فى الرمزية أنها ليست — كما فهم بعض شعرائنا فيما يظهر من إنتاجهم — تشبيهاً حذف أحد طرفيه ، مع الاسترسال فيما يخص الطرف الثانى ، ولكنها تعمد إلى تعبيرات وصور جزئية تتعاون فى بنية القصيدة لتشف عن صورة نفسية دقيقة مستعصية ، تستثير أدق خبايا النفس ، وتتعاون فيها الوسائل الفنية السابقة كلها .

وقد نجح المذهب الرمزى فى الشعر ، وكان ذا أثر عميق فيه عند من أفادوا من وسائل الإيحاء الفلسفية ، ولم يسيئوا استخدامها بالذهاب إلى حد الإلغاز فيها .

أما فى المسرح والقصة فقد كان نجاح الرمزية ضئيلا محدوداً . ومن أبرع من نجحوا فى المسرحيات الرمزية «ماترلنك» البلجيكى ، وفى القصة « كافكا » التشيكى الذى كان يكتب بالألمانية[٢].

وللتمثيل للشعر الرمزى ، نحيل القارىء على ما ترجمناه فى مكان آخر من قصيدة : « السفينة السكرى»[٣] لرامبو . ونضيف هنا مثالا آخر من الرمزية

---

(١) قصيدة : فن الشعر ، لفرلين ، السابقة الذكر .

(٢) للمسرح الرمزى انظر الفصل الأخير من كتابى : المدخل الى النقد الأدبى الحديث الطبعة الثانية .

(٣) المرجع السابق ص ٤٨٥ — ٤٨٧ مع تعليقاتنا عليها .

الإنجليزية قريب المنال فى الفهم : قصيدة « ولتردى لامير » التى عنوانها : « المتسمعون »[1] . وهذه ترجمتها :

(ألا من إنسان هنا ؟ هكذا قال ابن السبيل ، وهو يطرق الباب المضاء بالقمر ؛ وحصانه ، فى الصمت ، يرعى العشب من أرض الغابة الغزيرة الأزهار . وانطلق طائر من البرج الصغير ، من فوق رأس ابن السبيل ؛ ودق الباب ، مرة ثانية ، وهو يقول : « ألا من إنسان هنا ؟ » . ولكن لم يهبط إليه أحد ؛ ولم يطل عليه رأس من حافة الشباك المورقة ، لينظر فى عينيه الرماديتين ، فى حين ظل هو جامداً قلقاً . ولكن كوكبةً من الأشباح المتسمعة هى وحدها التى تسكن آنذاك المنزل المهجور ، كانت تتسمع ، فى أضواء القمر الساكنة ، إلى الصوت الوحيد الآتى إليها من عالم الناس ، محتشدة فى الظلام يغشاه ضوء القمر الخافت ، يتسلل إلى سلم الردهة الخالية ؛ يقظى منزعجة مضطربة ، على صوت ابن السبيل فى وحدته . ولكنه شعر فى قرارة نفسه بسر الأشباح الرهيب ، و بصمتها يجيب على صيحته ؛ فى حين يجول حصانه ، يرعى العشب الأسود ، دون سماء مورقة حاشدة بالنجوم ؛ لأنه طرق الباب فجأة ، طرقات أشد فى هذه المرة ؛ ورفع رأسه قائلا : « قل لهم : إنى جئت ، و إنه لم يجبنى أحد ، و إنى قد وفيت بالوعد » . ولم يعر المتسمعين أقل رعدة ، على كل كلمة من كلماته ، رنت أصداؤها فى ظلال المنزل الهادىء ، منطلقة من الإنسان اليقظ وحده فى المكان . وقد سمعت الأشباح صوت قدمه يضعه فى الركاب ، ووقع حديد السنابك على الأحجار . وما أعمق الصمت الناعم وقد طغى بمد أمواجه من جديد ، حين رحلت عنه السنابك الغائصة فى الطريق) .

ورمزية القصيدة السابقة تبين فى الجو العام الظليل الذى يطغى عليها جميعاً .

---

(١) Walter de la Mare: *The Listeners* (1912).

فكل ما فيها مستسر؛ ولكن ظلالها شفافة غير كثيفة . إذ أن منطقة مشاعرنا المثارة تخص تجربة من تجارب الحياة المألوفة . وفى القصيدة رهبة عالم ما وراء الطبيعة ، فى حياته المكبوتة ، يكاد لا يستيقظ . ويتمثل فى الأشباح غير المرئية تتسمع . فهل هى الأرواح التى عاشت فى المنزل العتيق ؛ ولا تزال تعمره فى غموض ورهبة لا تحديد فيهما ؟ ، ولكن قيمة هذه الأرواح ودورها فى القصيدة من نوع رمزى . ووجه ابن السبيل أيضاً يفوق ما نعهده فى الطبيعة . فهو محور المجهول كله ، واللغز الحيوى الذى نعانيه كل يوم على أثر من يمضون ، ولا يعودون . على أن تحاشى الوضوح والتحديد يترك فى ذاكرتنا حواشى مبهمة رهيبة أكثر تأثيراً ، لأنه يثير من رواسب الذاكرة منطقة اللاشعور . فهو بمثابة التجميع لذكرى مشاعر كثيرة عرفها الإنسان طفلا ، وربما يكون قد نسيها وهو شاب فى غمرة الحياة : من مثل الرعدة التى عرتنا فى المداخل المظلمة للمنزل النائم ، وعجائب الخيوط القمرية تتسلل إلى الظلام الكثيف من خلال النوافذ ؛ وهمس الغصون السود دون سماء حاشدة بالنجوم ؛ والشعور بأن مخلوقات تتسمع إلينا ، بها يصير صمت الأشياء أكثر عمقاً ؛ والرجفة على طرق الباب فجأة أثناء الليل . وهذه كلها رواسب مشتركة للاوعى الجماعى ، كما أسفرت عنه الدراسات الحديثة فى مدرسة فرويد وتلاميذه . وتفيد القصيدة من بعث الأصداء المضطربة القوية لهذه المشاعر الغامضة الموحية ، المعلقة فى أجواء الماضى الظليلة .

وبراعة الشاعر فى القصيدة كلها أنه أنطق مالا يدرك ، وجعله ذا حياة وقوة أكثر مما نألف من القوى الأخرى ، وقد توغل به فى الواقع النفسى الآسى الرهيب . وهذا ما نشعر به من قراءة القصيدة مترجمة فى صورتها الرمزية العامة وصورها الجزئية المتآزرة كذلك على إيحاء واحد . وطبيعى أن الجانب الموسيقى

لا يمكن ترجمته ويرجع فيه للأصل [1].

وقد أثرت الرمزية فى الشعر العالمى الحديث كله أنواعاً من التأثير — ومنه شعرنا الحديث ؛ بل إنها صاحبت الاتجاه الواقعى فى الشعر على حسب ما دعا إليه « مايا كوفسكى » وتابعوه كما أشرنا فيما سبق .

وأهم مذهب فلسفى أدبى استقر فى الآداب الأوربية فى القرن العشرين هو المذهب الوجودى : وهو كما يدل عليه الاسم يعنى كل العناية بالوجود الإنسانى . وترجع بذور هذا المذهب إلى الكاتب الدانمركى كيركاجورد Kierkagaard (١٨١٣—١٨٥٥) — وقد نمى آراءه وتعمق فيها الفيلسوفان الألمانيان : مارتن هيدجر الذى ولد عام ١٨٨٩ م ، وكارل يسبرز المولود عام ١٨٨٣ — ثم شاع المذهب ، ودخل مجال الأدب ، وعمق فى تأثيره وتعبيره عن روح العصر خاصة على يد فلاسفة فرنسيين على رأسهم : جبريل مارسيل ، المولود عام ١٨٨٩ م . وقد أوجد ما سماه : الوجودية المسيحية ؛ ثم سارتر الذى ولد عام ١٩٠٥ .

ومن المبادىء الأساسية التى أجمع عليها هؤلاء أنهم يخالفون من قبلهم من الفلاسفة فى أن فلسفتهم ليست تجريدية عقلية ، بل هى دراسة ظواهر الوجود المتحقق فى الموجودات . ولذا لا يشغل الوجودى باكتشاف الوجود المجرد ، عن تأمل منه فى الموجود ، بل بالوحدة التى لا تتجزأ من « وجود الموجود » ، أى الوجود الذى يحياه الإنسان . والوجود عندهم ليس مجرد خروج من الإمكانية إلى الواقع ، وليس مجرد الاستمرار فى حياة سلبية ، ولكن الوجود عندهم ذو معنى إيجابى به يحقق المرء ذاته فى عالمه . وهم يفرقون بين الوجود والكينونة . فالأحجار كائنة لأن وجودها إنما يظهر فى نطاق العملية الذهنية التى بها يدركها

(١) قد أفدنا فى بعض هذه الملحوظات من هذا المرجع :
Cazamian (Louis): *Symbolisme et Poésie, l'Exemple Anglais*, Paris 1947, pp. 236-240.

الإنسان . ولكن الإنسان موجود لأنه يتجاوز ذلك إلى إدراك ذات نفسه إدراكا يستلزم الصيرورة الدائمة : وهذه الصيرورة تستلزم الاختيار . فتحول الثلج إلى سائل بالذوبان ، والحديد إلى سائل بصهره ، لا يكفى لمنحهما صفة الوجود ، لأنه تحول لا اختيار فيه . والاختيار يستلزم الحرية . ولهذا لا يتوافر الوجود الحق إلا للانسان . ولا يتمتع الإنسان بصفة الوجود إلا إذا حقق هذا الاختيار عن حرية . فالوجود عمل دائم وتحول دائم .

والإنسان الموجود يشكل صورة وجوده باختياره عن حرية ، فوجوده سابق على ماهيته التي يحققها بذاته . وسبق الوجود على الماهية فارق جوهرى بين الوجوديين والسابقين عليهم من الفلاسفة جميعاً .

والاختيار بين الإمكانيات الكثيرة يستتبع المخاطرة . لأن الاختيار نوع من المجازفة . وهى تؤدى إلى نوعين من القلق : قلق من أجل تحمل المسئولية الناشئة عن الحرية فيما اختاره الإنسان ، ثم قلق آخر على ما تركه الإنسان من إمكانيات باختياره ، إذ لا يمكن أن يختارها جميعاً . وهذا القلق شبيه بالدوار الذى يصيب المرء حين ينظر فى هاوية .

ولا مناص من الاختيار بما يستتبعه من مسئولية وقلق ، لأن المرء أذا إذاب وجوده فى أنواع وجود غيره من الناس ، وكان سلبياً ، فإنه يلغى وجوده . وإذا لم يتم له الاختيار خلفه ركب الحياة متردداً ضالا . ولهذا كان لا بد له من الالتزام .

والالتزام تحديد الإنسان علاقاته بالآخرين وبالأشياء على حسب ما يمنحه إياهم من معنى . ومجال هذا التحديد مرتبط بقيود تضيق مجال الاختيار . فلا اختيار للإنسان فى مولده من أسرة معينة ، وفى بيئة معينة ، وفى قوى جسمية وعقلية

محدودة . فنحن ملتزمون قبل أن نلتزم . ولكن علينا أن نختار فى هذه الحدود التزامنا الذى هو نتيجة الالتزام غير الاختيارى ، و إلا امحى وجودنا .

والظروف المعقدة التى يوجد فيها الإنسان — سواء كانت حدية نهائية لا اختيار للمرء فيها من قبل ، كعوامل الوراثة والبيئة والصفات الخلقية ؛ أم اختيارية يلتزم بها المرء لتحقيق وجوده فيما يتاح له من إمكانيات ليست نهائية — هى التى تؤلف ما يدعوه الوجوديون « الموقف » كما سبق أن شرحناه[1] .

و « الالتزام » فى « موقف » يستتبع إدراك قيم إنسانية واجتماعية ، بها يتجاوز المرء موقفه لتغييره إلى ما هو خير . ولا يتحقق ذلك إلا بإحاطة الفرد بسلسلة من الأسباب والملابسات الخاصة التى يستشف منها صورة حريته الإنسانية. ولا يتوافر له الوعى بهذه القيم إلا إذا اشترك بهذا الوعى مع طبقته أو أمته أو فئته ، فيكون ثائراً فى جهوده الإنسانية المتآزرة مع جهود نظرائه . أما إذا انطوى على نفسه ، وقصد إلى تحقيق غايته الذاتية التى لا يشترك فيها مع بنى قومه أو طبقته ، فإنه يكون متمرداً . وفرق بين الثورة المشروعة ، والتمرد الذى هو غير إنسانى ، ومتناف مع القيم الإنسانية[2] .

ولهذا يسمى الأدب الوجودى القائم على الفلسفة الوجودية : أدب الالتزام ، أو أدب المواقف ، وفيه يحدد الكاتب موقفه من مسائل عصره تحديداً تاماً . إذ لا قيمة مؤثرة للمبادىء التجريدية فى ذاتها ، دون ربطها بملابساتها ، ودون

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٨٨ وما يليها ، والمراجع المبينة بها .

(٢) هذا ما يشرحه سارتر فى مقاله الطويل : Le Mythe de la Révolution فى Situation III ثم فى كتابه : الوجودية نزعة إنسانية .

تخصيصها بموقف معين ، لأن تلك المبادىء فى ذاتها هزيلة[1] عندهم . ووجود الكاتب لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لا بد للكاتب من الالتزام ، فى صراع يستجيب فيه لما يوجهه إليه عصره من مسائل هى مثار القلق ومبعث الأمل والألم فيه . والوعى الحى للكاتب يحتم اشتراكه فى مسائل قومه ، ومسائل العالم من حوله ، كى يصور عالمه الذى يحيا فيه ، قاصداً إلى تطويره وخلقه خلقاً جديداً . ولذلك كانت المسائل الجوهرية التى يعنى بها الأدب والنقد الوجوديان هى : تصوير الكاتب لعالمه ، ورسالته فيه ، وتقويم هذه الرسالة من النقاد[2] .

وفى أدب الوجوديين لا قيمة للشكل من حيث هو شكل ، إذ أن الأسلوب وسيلة لا غاية ، فلا قيمة لجمال ليس له مضمون اجتماعى ملتزم . فموسيقى العبارات وحسنها لا قيمة لها إلا فى علاقتهما بما يعبران عنه . ولا فصل فى ذلك بين الشكل والمضمون . ومتى لم يتوافرا كلاهما فى العمل الأدبى فهو سيىء فى أية حالة من أحواله .

وليس معنى ذلك أن كل فن مضمونه اجتماعى خالص ، فإن « سارتر » يستثنى الشعر من الالتزام ، كما يستثنى فنون الرسم والنحت والموسيقى ، لأن صورها الفنية غير صالحة للالتزام[3] فى ذاتها .

والخطر الذى يحذر منه هؤلاء الفلاسفة النقاد أن يصير الأدب نوعاً من

---

(١) هذا ما يشرحه « سارتر » فى أول الفصل الثالث من كتابه : « ما الأدب ؟ » ، وقد ظهرت ترجمتنا العربية له .

(٢) قد شرحنا ذلك فى كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ص ٣٩٢ — ٣٩٥ .

(٣) انظر : جان بول سارتر : ما الأدب ؟ الفصل الأول ، وكذا :
I.C. Carloni et J.C. Filloux: *La Critique Littéraire*, pp. 105-109.

الدعاية ، أو أن يفرض عليه شيء من خارجه ، فيصبح أداة تسخر لغايات غير إنسانية ، بدلاً من أن يكون وسيلة إصلاح منبعها ضمير الكاتب وصدقه وأصالته[١] .

وقد أثرت الوجودية فى الأدب والنقد الأوربيين بعامة ، حتى عند من ليسوا وجوديين . ومبادئها الفنية تتفق فى كثير من نواحيها مع الواقعية الأوربية والواقعية الاشتراكية ، ولكن الأساس الفلسفى فيها مغاير فى جوهره لهذين المذهبين .

ذلك موجز الاتجاهات العامة للمذاهب الأدبية الأوربية الكبرى . ووضح من هذا العرض السريع أن كل مذهب منها يعبر عن روح عصره ، أو عن اتجاه جوهرى فيه من الناحية الاجتماعية والفكرية الفلسفية ، ثم إنه قد توجه بمسائله وتياره الفكرى إلى جمهور آمن بقضاياه وحرص على تصوير مشكلاته .

وواضح أنه لم يقم فى أدبنا القديم نظائر لهذه المذاهب ، على حسب ما شرحنا لها من معنى . فلم يكن يعنى نقادنا فى القديم بوحدة العمل الأدبى من الناحية الفنية ، وتوثيق صلاته بالمجتمع فكرياً وفلسفياً . وقد سبق أن بينا كيف أثرت المقامة العربية فى الآداب الأوربية أنواعاً من التأثير كانت ثمرة لنضج النقد الأدبى و إحكام الصلة بينه و بين رسالته الإنسانية ، فى حين بقيت المقامة العربية فى مجال هين الشأن ، ثم ما لبثت أن انحرفت إلى المماحكات اللفظية وقضى عليها[٢] .

ومن المقطوع به كذلك أننا فى أدبنا الحديث لم نعتنق مذهباً من المذاهب السابقة ؛ ولكننا تأثرنا بها جميعاً تأثراً عميقاً غير منهجى . وكان لا بد أن نتأثر بها ،

---

(١) المرجع السابق لسارتر ، الفصل الرابع فى مواضع متعددة منه ، ثم خاتمته

(٢) انظر هذا الكتاب صفحات ٢١٣ — ٢١٧ ، ٢٢٤ — ٢٢٨ .

ونسترشد بسنتها فيما نشدنا من تجديد بعدنا فيه كثيراً أو قليلاً من أدبنا القديم . وهذه هي السنة الرشيدة التي سارت وتسير عليها الآداب في عصور نهضاتها ، في أنها تأخذ وتعطي ، وتتحاشى الانطواء على نفسها خوف أن تقفر وتجدب ، كما سبق أن بينا ذلك في طبيعة عالمية الأدب[1] . وفي هذا التأثر غير المنهجي بالمذاهب الغربية ، بدأنا بالتجديد في الشعر الغنائي ، ثم في المسرح والقصة .

وكان طبيعياً أن نبدأ نهضتنا الأدبية في الشعر الغنائي . ذلك أنه أعرق جنس أدبي ورثناه عن أسلافنا . وكاد يكون وحده مشغلة نقادنا القدامى . ولنا فيه تركة غنية بألوان من النقد وصنوف التقعيد . وفينا خلف من الشعراء يقومون على هذه التركة لأسلافهم بالتثقيف ، ينشدون بلوغ الكمال فيها . وواضح أن التجديد في جنس موروث أيسر منالا من خلق أجناس أدبية جديدة .

وقد رأينا معالم التجديد في شعرنا الغنائي تمشي على استحياء لدى خليل مطران (١٨٧٢ — ١٩٤٩) في دعوته في مقدمة ديوانه إلى الوحدة العضوية في القصيدة الغنائية ، وإلى صدق الشاعر في تجاربه ؛ ثم رأيناها في تجارب مطران نفسه حين يعبر عن آلامه تعبيراً أصيلاً ، جديداً في نوعه في الشعر العربي . إذ أنه يرى الطبيعة مرآة لنفسه الآسية ، ويقابل بين مناظرها وأحاسيسه ، كما في قصيدته : « المساء » — وكذا في التجارب ذات الطابع الإنساني والاجتماعي . ففي قصيدته : « في تشييع جنازة » ، يأسى على شاب انتحر غراماً ، وكأنه يشيد بقدسية الحب ، وينعى على المجتمع أن تقف تقاليده وآفاته عقبة في سبيل العواطف الصادقة ؛ وفي قصيدة : « الجنين الشهيد » ، يرثى لفتاة زلت بسبب الفقر ، وأدت بها الزلة إلى ارتكاب جريمة لتتخلص من طفلها ؛ ثم في قصائده

(١) انظر الفصل الأول من الباب الثاني من هذا الكتاب .

الموضوعية التى يتغنى فيها بالبطولة والحرية ، وتشف عن آرائه فى الوطنية ؛ وأخيراً فى قصائده التى يصف فيها الطبيعة ، و يدرك فيها الحب على أنه دعامة نظام الكون ، فقوة الجذب فى الكون التى هى أساس نظامه ليست سوى تعبير علمى عن الحب غير الواعى بين الأشياء من كواكب ونجوم وغيرها . وهذا الحب روح الوجود كله ، ولكنه يبلغ درجة الوعى فى الإنسان وحده .

وهذه كلها نزعات وخواطر رومانتيكية[١] . وقد كان للرومانتيكيين كذلك قصائد فى قالب قصصى ، يتخذونها سبيلاً لبث آرائهم فى المجتمع ونظمه وآفاته[٢] .

وقد وضحت نزعات التجديد أكثر من ذلك فى أدب شكرى والعقاد والمازنى ، وفى نقدهم ؛ كما اتضحت فى أدب المهجريين ونقدهم كذلك . وعلى الرغم من أن الأستاذ العقاد كان أكثرهم وضوحاً ، وأعمقهم نظرة فى نقده فيما نرى ، فإنه من المستطاع إجمال اتجاهات النقد لدى هؤلاء جميعاً فى هذه النقاط : الدعوة إلى الوحدة العضوية فى القصيدة ، وإلى أصالة الشاعر فى رجوعه إلى ذات نفسه ، وتصوير مشاعره وأفكاره بصور مستمدة من تجاربه و بيئته ، لا يلجأ فيها إلى تقليد الأقدمين ومجاراة الآخرين ، وكذلك دعوة الشاعر إلى أخذ تجاربه نفسها من بيئته ، يصدر فيها عن صدق فكره وشعوره . فليس له أن يسخر فنه للمناسبات التقليدية التى لا يجد لها صدى فى ذات نفسه ، أو التى

---

(١) كما وضح لعرضنا الموجز لقضايا الرومانتيكية فى هذا الفصل ، وانظر كذلك كتابى : الرومانتيكية ، الباب الثانى ، الفصل الأول والرابع .

(٢) كما فى كثير من قصائد لامارتين وهوجو وموسيه وفينى . ومن بين هذه القصائد ، مثلا ، قصيدة « رولا » Rolla لألفريد دى موسيه ، وفيها يرثى الشاعر الفرنسى لحال فتاة زلت بسبب الفقر ، وهى نفس قضية مطران فى قصيدة الجنين الشهيد التى أشرنا إليها .

يستجيب فيها لما يفرض عليه من خارج نطاق ذاته ، ويجمع ذلك كله أنهم كانوا يدعون إلى الصدق الفنى فى التصوير ، ثم إلى صدق التجارب فى الإيمان بموضوعاتها .

ثم كان لهؤلاء الفضل فى توضيح معنى الخيال ، وأنه إنتاج الصور الصادقة ، وهى السبيل إلى وصف أعماق النفس وحقائق الكون . والخيال بذلك غير الوهم وغير التخيل كما فهمه فلاسفة العرب القدماء ونقادهم . والصور الصادقة التى هى نتاج الخيال فى معناه السابق لا تقوم على الشبه الظاهرى الحسى ، ولكنها تثير شعوراً نفسياً يتجاوز هذه المظاهر . وهذه كلها نزعات رومانتيكية كذلك ، كما وضح من موجز ما عرضنا من نواحى الرومانتيكية فيما سبق من هذا الفصل .

وأنواع التأثر بالرومانتيكية — على نحو ما ذكرنا — يرجع جلها إلى النواحى الفنية لا إلى النواحى الاجتماعية ، وليس وراءها إدراك فلسفى كلى يوحد ما بينها على نحو ما رأينا فى فلسفة الرومانتيكيين .

وفى الحق لم ينهض الشعر الغنائى فى الآداب الغربية نفسها برسالة اجتماعية كالتى أدتها المسرحية أو القصة . وإذا كان شعر الرومانتيكيين ذا طابع اجتماعى ، فإنما يرجع ذلك إلى فلسفتهم العاطفية العامة التى سبق أن أوجزنا فيها القول . وهى تقوم على الاعتداد بالفرد ومشاعره فى وجه نظم المجتمع التى تنال من حقه . وقد كانت القصة والمسرحية هما الجنسين الأدبيين اللذين اضطلعا أولاً بعبء الرسالة الاجتماعية لدى الرومانتيكيين . وقد رأينا من قبل كيف حصرت « البرناسية » رسالة الشعر الغنائى فى تصوير المثل الإنسانية العليا التى كانوا يتوجهون بها إلى الصفوة فى صورهم الشعرية الموضوعية . ورجعت الرمزية إلى الرومانتيكية فى منحاها الذاتى ، ولكن على نحو فلسفى ، فاقتصر الرمزيون فى شعرهم الغنائى على

الغوص فى الجوانب النفسية الذاتية . ولما جاء الوجوديون حديثاً أعفوا الشعر من الالتزام ، وقصروا الالتزام على القصة والمسرحية . فلم يكن للشعر الغنائى رسالة اجتماعية شعبية فى المذاهب السابقة إلا فى ضوء ما تشف عنه فلسفة المذهب العامة من الناحية الاجتماعية ، كما كان عند الرومانتيكيين .

وقد تأثر شعراء « جماعة أپولو » فى مجلتهم (من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٣٥) ، وفى دواوينهم ، بنزعات رومانتيكية ذاتية أو اجتماعية ، مع بعض النزعات الرمزية القليلة . وكانت نواحى التجديد لديهم بعامة أوضح فى الإنتاج الأدبى منها فى النقد الأدبى ، على عكس جماعة الديوان ، إذ ظهرت دعوات التجديد أقوى وأعمق فى نقدهم منها فى أدبهم .

وننبه إلى أن مواطن التجديد فى دعوات شعرائنا ونقادنا السابقين ، وهى تدور حول نواح فنية فى جوهرها ، كانت من المواضع المطروقة فى الآداب الأوربية منذ الرومانتيكيين وطلائعهم من الفلاسفة والنقاد . فلم يكن من فرق فى تلك الآداب بين الثقافة الإنجليزية والفرنسية فى هـــذه النواحى الفنية إلا فى تفاصيل لا مجال هنا لشرحها ، ولا تهمنا فى بيان هذا التأثر . فتأثير مطران أو غيره فى معاصريه أو لاحقيه لا يعدو أن يكون تنبيهاً للوعى الفنى ، كى يمتاح ذوو المواهب من الموارد الأصيلة فى أدب الغرب . وإذا كان لبعضهم فضل السبق إلى التجديد ، فليس له بذاته أثر كبير فى التأثير فيمن سواه . إذ كان هؤلاء يستطيعون الرجوع إلى مصادر التجديد بأنفسهم ، وكانوا قادرين على هـــذه الإفادة من منابعها الأصيلة ، بل كان منهم من يجمع بين الثقافتين الإنجليزية والفرنسية ، كإبراهيم ناجى مثلا .

وشعرنا الغنائى المعاصر متأثر بحركات غربية أحدث من الحركات السابقة ،

ولكن هذا التأثر غير منهجى أيضاً[١] . فعقب الحرب العالمية الأولى ظهرت فى روسيا دعوة تحدد للشعر الغنائى غاية خاصة . وقد سبق أن ذكرنا أن الشعر الغنائى ذو غاية خاصة فى كل مذهب من المذاهب الأوربية فى ضوء فلسفة المذاهب العامة ، ولكن هذه الدعوة التى ظهرت فى روسيا تجعل الشعر الغنائى ذا غاية اجتماعية واقعية محددة . وقد نادى بها « مايا كوفسكى » كما ذكرنا من قبل . وظهر صدى هذه الدعوة فى شعرنا المعاصر : فى نوع التجارب ، وفى الموضوعية ، وفى التعبير عن الوجدان الاجتماعى ، إما بوصف الموقف وصفاً موحياً ، وإما عن طريق عنصر قصصى . ولكن حجج شعرائنا المعاصرين فى الدعوة إلى الشعر الحر ، ترجع أسسها الفنية إلى الرمزيين فى فلسفتهم فى الإيحاء وطرقه ، وهم أول من دعا إليها فى الآداب الأوربية كما سبق أن قررنا . وكثيراً ما تتنوع تجارب شعرائنا المعاصرين من هؤلاء المجددين : ما بين ذاتية عاطفية ووجدانية اجتماعية ، كما أن واقعيتهم غالباً ما تختلط بالرمزية فى إيحاءاتها الفنية[٢] .

وعلى الرغم من جهود التجديد الكبيرة التى اتصل بها شعرنا بتيارات التجديد العالمية ، قد خالف كثير من الشعراء والنقاد المجددين دعوات تجديدهم فى أدبهم ، فنرى فى كثير من قصائدهم رجوعاً إلى الشعر التقليدى ، شعر المناسبات ، فى أخيلته وصوره . ولا يظهر فى كثير من قصائدهم معنى الوحدة العضوية كاملا على نحو ما فهمها أصحاب المذاهب التى نقلوا عنها . وكثيراً ما يزاوجون فى تأثرهم بين مذاهب أدبية كثيرة ، كالرومانتيكية مع الرمزية ، أو الرومانتيكية والواقعية

---

(١) قد أهملنا الكلام عن المذهب السيريالى فى الشعر والقصة لضآلة تأثرنا به ، ولنا إليه عودة فى بحث مستقل .

(٢) انظر كتابنا : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، صفحات ٤٨٢ — ٤٨٧ ، ٥١٩ — ٥٢٦ ، ٥٣٩ — ٥٤٣ والمراجع المبينة بها .

الجديدة . كما أن أتباع الواقعية الجديدة كثيراً ما لجأوا إلى تجارب اجتماعية لم تتجاوب مع ذات أنفسهم ، رغبة فى أن يعدوا مجددين ، فكانت كأنها مفروضة عليهم من خارج ذاتهم ؛ وفى هـذه الحال تتساوى مع أشعار المناسبات القديمة فى منافاتها للصدق الفنى والواقعى معاً . وهذا أخطر ما تعرض له الشعر المطلق من ضعف فى الأداء . فجاءت موسيقاه فى كثير من الأحيان عاجزة عن تأدية وظيفتها الفنية . وفهم بعضهم من الرمزية أنهـا تشبيه كبير حذف أحد طرفيه ، فظهر فى شـعرهم حرصهم على تجديد لم تـكتمل لديهم أسسه الفنية والفلسفية ، ولم تنضج عندهم فيه عقيدة راسخة إنسانية للشعر .

وفيما يخص المسرحية سبق أن بينا نشأتها فى أدبنا ، وكيف تأثرنا فيهـا بالمذاهب السابقة فى وقت معاً[1] . ومن الأمثلة التى سبق أن شرحناها مثال شوقى فى تأثره بالآداب الأجنبية فى مسرحيته : مصرع كيلو باترا[2] .

وسبق أن بينا وجوه تأثرنا كذلك بالآداب العالمية فى نشـأة القصة فى معناها الفنى ونموها[3] ، وأشرنا إلى تأثرنا بالقصة التاريخية فى نواحيها الفنية والوطنية والقومية[4] .

والاتجاه العام فى القصـة والمسرحية معاً فى أدبنا الحديث هو اتجاه نحو الواقعية ؛ ولـكنها ليست واقعية خالصة ، بل يشوبها أحياناً نزعات رومانتيكية . ويعوز كتابها فلسفة عامة تعتمد عليها فى وجهتها ، بحيث تؤدى رسالة إنسانية ، تمثل آلام العصر وآماله .

---

(١) انظر هذا الـكتاب ص ١٦٩ — ١٠٧٩ .

(٢) هذا الـكتاب ص ٣٥٥ — ٣٦٥ .

(٣) هذا الـكتاب صفحات ٢٢٠ — ٢٢٣ ، ٢٤١ — ٢٤٦ .

(٤) هذا الـكتاب ص ٢١٨ — ٢١٩ .

ويتضح من إشاراتنا المتكررة إلى مظاهر التجديد فى أدبنا الحديث ، أن هذه المظاهر — على ما لها من قيمة ، وعلى ما استتبعت من جهد كبير محمود من كبار كتابنا الذين وصلوا أدبنا فى الحديث بالآداب العالمية — لم تتبع تياراً فنياً متكاملا واضح المعالم ، ولم تدعمها فلسفة تمثل الاتجاه الفكرى للعصر ، ولم يضع مؤلفوها نصب أعينهم جمهوراً خاصاً يشاركونه آلامه وآماله ، ويؤمنون بمثله إيمانهم بذات أنفسهم . وتلك هى النواحى التى استحقت بها نزعات التجديد العامة الأوربية أن تسمى مذاهب ، فيما سبق أن شرحنا لها من معنى فى مطلع هذا الفصل .

وإلى حاجة كتابنا للتعمق والإيمان برسالة الأدب القومية والوطنية ، يضاف سبب آخر لعدم نشأة مثل هذه المذاهب الأدبية فى معناها الكامل لدينا : هو تأخر النقد الأدبى لدينا بعامة ، لرزوحه تحت عبء ما ورثنا من نقد قديم متخلف ، ولأن النقد الحديث فى جميع الآداب العالمية ليس سوى نقد مقارن ، يرجع فيه الناقد إلى ثقافته القومية ثم العالمية فى وقت معاً . ونحن أشد حاجة إلى ذلك فى أدبنا الحديث ، لكثرة مظاهر التجديد فيه ، ولوجوب رجعها إلى مصادرها العالمية ، والاستزادة من هذه المصادر بقدر ما يؤدى إلى السير قدماً بأدبنا نحو الكمال الفنى والإنسانى ؛ ولكن هذه الأمور البديهية لما تتضح بعد لدى كثير ممن يدرسون النقد أو يتصدون لدراسته .

هذا إلى ما بين كتابنا ونقادنا ، بعامة ، من جفوة أسفرت عن فجوة فاصلة بين الإنتاج الأدبى والوعى العام الإنسانى به لدى الجمهور ، مما أدى إلى بلبلة عامة فى فهم الأعمال الأدبية وتقويمها تقويماً صحيحاً .

على أنه لا بد أن يتوافر لدى الجمهور نفسه وعى عام بالثقافة الأدبية ،

ورسالة الأدب الإنســانية ، كى يحفز هذا الجمهور كتابه إلى التعمق والبحث ، وإلى أن يشاركوا قراءهم فيما لهم من قضايا ومشكلات ، ثم لكى يكون هذا الجمهور بمثابة الحكم الرشيد فيما يعرض من خلاف بين النقد الواعى العميق ، و بين الكتاب المنتجين ، وذلك لتذهب الأعمال الأدبية الجوفاء ، ويمكث منها ما ينفع الناس و يساعد على دعم قيم الأدب الفنية والإنســانية . وقد رأينا أن لكل مذهب أدبى من المذاهب السابقة جمهوراً آمن به الكتاب . وقد فرض هذا الجمهور نفسه على أولئك الكتاب . وهذا ما نحن فى أشــد الحاجة إليه . وسبيلنا إلى ذلك تنمية الثقافة الأدبية ، والنهوض بتعليم اللغة القومية و بخاصة فى معاهد الثقافة العامة ، ثم فى معاهد التعليم العالية ، وتقديم غذاء ثقافى صالح للجمهور عن طريق ترجمة روائع الفكر العالمى ، وتشجيع الفكر الواعى العميق المنهجى .

وسبق أن بينــا وجه الخطأ فى الزعم بأن المذهب الأدبى يحد من حرية الكاتب . وفى شرحنا نفسه لهذه المذاهب ، و بيان وجه تمثيلها لعصورها ، ما يدحض هذا الزعم . وقد بينا أن مشاركة الكاتب فيما يضطرب به عصره أمر يفرضه عليه وعيه الرشيد وحرصه على أن يكون إنساناً ذا فائدة فى إنتاجه ، لا مجرد مستهلك يعيش على هامش عصره . وهــذا أوضح ما يكون فى القصص والمسرحيات التى يخرج فيها الكاتب ، حتما ، من نطاق ذاته ليصور تجارب اجتماعية ، كما وضحنا ذلك من قبل . أما الشــعر الغنائى فلا مجال للالزام فيه . فللشاعر أن يعبر عن ذات نفســه ، أو قضايا قومه . لأن طبيعة العمل الفنى فيه تجعل إلزام الشاعر أمراً خارجاً عن نطاق فنه .

وعلينا أن نمهد للنضج الفنى — فى دراستنا الأدبية والنظرية عامة — بدراسة المذاهب الأدبية العالمية الكبرى دراسة عميقة شاملة ، وأن ندعو الكتاب إلى

دراستها كذلك . إذ لا بد لنا من التأثر بها إذا أردنا أن نوثق الصلة بين إنتاجنا الأدبي وجمهوره توثيقاً تدعمه الفلسفة والفن ، لنخرج من دراستنا الواعية بمذهب عربي أدبي أصيل نساير به روح العصر ، حتى يتلاقى كتاب العربية مع جمهورها فى كفاح إنسانى وقومى عام ، فيه تتبلور فلسفة مشتركة يصورها الكتاب فى أدبهم ، لترسخ فى وعى جمهورهم . وهذه هى فرصتنا لقيادة الوعى العربى إلى مثله العليا ، كى يتسابق للوصول إليها مع قادته ، عن اقتناع وصدق وكرامة ، لا يهدده فيها طمع الدخلاء فيه ، ولا تآمر العادين عليه .

الفصل السابع

تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى

هذا أحدث ميدان من ميادين البحث فى الأدب المقارن ، لا ترجع أقدم البحوث فيه إلى أكثر من نحو ثلاثين عاماً ؛ ولكنه — مع حداثة نشأته — غنى بالبحوث التى تبشر بأنه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها رواداً فى المستقبل . ذلك لأنه أيسرها منهجاً ، وأوضحها معالم ، وآكدها فى الوصول إلى غاية الباحث . فلا غرابة بعد هذا إذا كثرت فيه بحوث المبتدئين أول عهدهم بالبحوث فى الأدب المقارن .

ومعلوم أن الأدب سجل مشاعر الأمة وآرائها . ومن هذه الآراء ما يتعلق بصلات هذه الأمة بغيرها ، وبالصور التى تكونها لنفسها عما سواها من الأمم بناء على هذه الصلات . ويهتم الباحث فى هذا الباب بإبراز هذه الصور كاملة كما تنعكس فى مرآة الأدب القومى لأمة من الأمم . وقد سبق أن بينا أن الباحث قد يقصد إلى شرح صورة شعب ما كما هى فى مؤلفات كاتب واحد من كتاب بلد ما ، ومثال ذلك صورة مصر كما يراها چيرار دى نرفال Gérard de Nerval ، أو كما صورها فكتور هوجو V. Hugo من الكتاب الفرنسيين . وقد يقصد إلى بيان نفس الصورة ولكن فى أدب بأكمله ، ومثال ذلك صورة مصر فى الأدب الفرنسى أو الأدب الإنجليزى[1] . ونوجز القول فى بيان منهج البحث العام فى هذا الفرع ، ونعقبه بحديث مجمل فى صورة الشرق فى الأدب الفرنسى ، ليتضح مدى ما لهذه البحوث من أهمية أدبية وإنسانية .

---

(١) راجع هذا الكتاب ص ١٠١ — ١٠٢

١ — ويبدأ الباحث ببيان الطريقة التى تكونت بها أفكار أمة ما فى أدبها عن الشعب الذى يقصد إلى وصف صورته فى ذلك الأدب . وللمهاجرين والرحالة من الكتاب فضل كبير فى تكوين هذه الأفكار . فهم الذين ينقلون إلى أممهم ويصفون فى أدبهم صور ما شاهدوا فى البلاد الأخرى . وهم الذين يؤولون هذه المشاهد ويشرحونها بما يتفق وميولهم ، وبما يتمشى مع غايتهم ، وكما تمليه عليهم أحوالهم النفسية والاجتماعية التى سافروا أو هاجروا فيها .

فقد هاجرت « مدام دى ستال » إلى ألمانيا ضائقة ذرعاً بما تعانيه فرنسا من طغيان نابليون ، ومن تحكمه فى حرية الأفكار فيها . فكانت تنشد فى هجرتها بلداً تتمتع فيه بتلك الحرية التى حرمتها فى فرنسا ، فجاءت آراؤها فى كتابتها مشوبة بنوع من المثالية التى تحلم بها أضفتها هى على كل ما رأت وما شرحت . وكان كتابها عن ألمانيا بمثابة « صلوات طريد ينشد ملاذاً فى عالم مثالى »(١) . وقد أثرت بإدراكها هذا فى جيل من الكتاب والرحالة الفرنسيين . فظلت ألمانيا فى إنتاجهم بلد الحرية الفنية فى المسرحيات والشعر ، كما ظلت بلد الحياة المرحة الطليقة التى يتمتع أهلها بملذات الحياة فى كنف حرية رحبة الآفاق(٢) . وبالرغم من أن الصورة التى رسمتها مدام دى ستال لألمانيا كانت غير صادقة ومبالغاً فيها ، فقد ظلت ذات أثر بالغ فى معاصريها ومن جاء بعدهم من أدباء النصف الأول من القرن التاسع عشر(٣) .

٢ — وعلى الباحث فى هذا الباب أن يتعرض لتحديد ما رآه الرحالة من البلاد الأخرى . فلم تر « مدام دى ستال » ، مثلا ، من ألمانيا غير رجال الأدب

---

(١) راجع : J. Marie-Carré: *Les Ecrivains Français et le Mirage Allemand*, p. 17.

(٢) المرجع السابق ص ٣١ — ٣٧ .

(٣) المرجع السابق ، الفصل الأول والثانى والثالث .

من المجتمعات الأرستقراطية فى مقاطعة « ساكس Saxe » ، وغير رجال السياسة و بعض الفلاسفة فى برلين ، و بمخالطتها لهؤلاء تحددت نظراتها الفاصلة فى تصويرها لألمانيا[١] .

وكذلك لم ير شوقى من أسبانيا إلا بعض المدن التى زارها زيارة عابرة ، ولم يهتم إلا بالحديث عن أسبانيا المسلمة وآثارها ، وقد عاش بثقافتـه وميوله فى الماضى الذى تحدث عنه ، دون أن يعنى بتصوير البلاد وحاضر أهلها .

وعلى الباحث أن يرينا كيف رأى هؤلاء الرحالة البلد الذى رحلوا إليه ، وهنا يتعرض لشرح آرائهم فيه وتحليلها . ولـكن دراسته من هذه الناحية ليست إلا وسيلة لتقويم صورة البلد الأدبية التى ارتسمت بفضل هؤلاء الرحالة فى أدبهم القومى .

٣ — ثم ينتقل بعد ذلك إلى دراسة صدى آراء الرحالة من الـكتاب لدى أبناء أمتهم ممن تحدثوا عن نفس البلد أو أرادوا وصفه ، وتقديم نماذج بشرية لأهله ؛ أياً كان الجنس الأدبى الذى تحدثوا فيه عن ذلك من مسرحية أو قصة أو رسائل ... وترتسم من كل ذلك أجزاء الصورة الأدبية للبـلاد والشعوب الأجنبية . وقد تـكون هذه الصورة مستوفية الأجزاء ، فيما إذا تحدث الـكاتب عن المظاهر المختلفة للبلد الآخر ، من مناظر طبيعية ، وعادات وتقاليد ، ومن طبائع ونظم ... ويغلب هذا على أدب الـكتاب والرحالة من القرن التاسع عشر . وقد تكون الصورة التى رسمها كتاب بلد ما للبلد الآخر ناقصة مبتورة ، كما هى الحال عند كتاب العرب ورحالتها الذين لم يروا من أسبانيا إلا جانبها الإسلامى ، وظلوا يبكون فيها الفردوس المفقود الذى نفى عنه أجدادهم[٢] .

---

(١) المرجع السابق ص ١٤ — ١٥ .

(٢) كما هى الحال فى شعر شوقى مثلا ، راجع :
H. Pérès; *L'Espagne Vue par les Voyageurs Musulmans*, pp. 173-180 et passim.

ولكن الصور الأدبية التي تتكون على هذا النحو ، على أية حال من أحوالها ، قلما تكون صادقة أمينة في تعبيرها عن طبيعة البلد ونفسية ساكنيه ، بل كثيراً ما تختلط الحقائق فيها بمزاعم لا أصل لها ، أو بتأويلات مبالغ فيها ، فتخرج بذلك عن حدود الواقع ، وتصير في جملتها من خلق الآداب المختلفة .

ومن الواضح أن العوامل النفسية والاجتماعية تتضافر لخلق العناصر الهامة والأفكار العامة التي تلعب دورها في تكوين عقيدة شعب في شعب آخر ، فتصبغها بصبغتها حين تتكون ، ثم تساعد على رواجها لدى ذلك الشعب . وقد تتغير تبعاً لتلك العوامل الصور الأدبية للشعوب إلى ما هو خير من الصور السابقة أو إلى ما هو شر منها . ونضرب هنا مثلا فيه شيء من التفصيل بصورة الشرق الإسلامي في الأدب الفرنسي على توالي العصور :

ولقد انعكست للشرق الإسلامي صور مختلفة في الأدب الفرنسي ، تبعاً للعصور المختلفة ، ففي العصور الوسطى — التي سادت فيها النزعات الدينية ، وتحكم التعصب الأعمى — ظهر المسلمون في الأدب الفرنسي : ملاحمه ومسرحياته ، بصورة وثنيين لا خلاق لهم ، سرعان ما ينهزمون أمام أبطال المسيحية ، فيرتدون عن دينهم [1] . وفي عصر النهضة انصرف الأدب الفرنسي عن الشرق الإسلامي وتصوير أهله ، وولى وجهه شطر الآداب القديمة اليونانية واللاتينية يستوحيها ويحاكيها [2] . ولكن الاهتمام بالشرق مالبث أن احتل مكانه في الأدب الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فظهرت له فيهما صورة أخرى مخالفة لتلك التي سادت في العصور الوسطى . فالشرق في أدب

(١) نجد هذه الصورة في مثل أغنية رولان La Chanson de Roland ، ومسرحية القديس نيقولا Le Jeu de Saint Nicolas .

(٢) راجع : P. Martino: *L'Orient dans la Littérature Française*, pp. 14-16.

هذين القرنين « جميل الطلعة ، طلق المحيا ، خصب الخيال ، اديب ، فيه طموح يشو به بعض الغرور ... وهو طيب الشمائل ، مهذب الخلق ، محمود العشرة ، كريم الضيافة . ثم إنه متسامح ، لا تعصب عنده ، يحترم حرية غيره فى الاعتقاد مهما اختلف معه فى العقيدة . . . وهو محب للاستمتاع ، ميال إلى الكسل ، يؤمن بكثير من الخرافات ، ويخضع خانعاً لنير طغاة مستبدين من حكامه »[١] .

وكان لما لقى الرحالة الفرنسيون من كرم الضيافة وحسن الاستقبال أثناء رحلاتهم فى الشرق أثر كبير فى إضفاء كثير من الصفات الحميدة على رجال الشرق من المسلمين . ولكنهم أطالوا فى وصف تعسف الحكام وسوء استعمالهم لسلطانهم ، وفى وصف الطاعة المطلقة من الشعوب الشرقية الذليلة التى لا يرتفع صوتها باحتجاج . وقد اتخذ بعض كتابهم ذاك وسيلة لمهاجمة سلوكهم تحت ستار مستعار من الشرق ونظم الحكم فيه آنذاك . كما كان من أولئك الكتاب من هاجموا التعصب الدينى ، وشنوا حرباً شعواء على العقائد السائدة ، متخذين من الشرق أمثلتهم فى التسامح وحرية الاعتقاد[٢] .

وقد لذ للكتاب فى ذلك الوقت أن يطلقوا لخيالهم العنان فى وصف المرأة فى الشرق وامتهانها ، وأنها أداة متاع لا يرعى لها حق ولا يقام لها وزن ، وطالما افتنوا فى وصف قصور الأمراء الزاخرة بجموع من النساء . وكثيراً ما كان موضع استملاحهم ومثار فكاهتهم « وصف تلك القطعان البيض من النساء يرعاهن قطعان سود من خصيان العبيد ، لهم عليهن سلطان مطلق فى الحراسة ، وهم مع ذلك محقورون من ربات الخدور ، على حين خضوعهن لسلطانهم »[٣] .

---

(١) المرجع السابق ص ٦١ — ٦٢

(٢) المرجع السابق ص ٦٤ — ٦٥

(٣) المرجع السابق ص ٦٩ .

وفى القرن التاسع عشر كثرت الرحلات الأدبية إلى بلاد الشرق ، واتسع أفق الرحالة فى وصفهم لشعوب تلك البلاد وعادات أهلها وتقاليدهم ، واهتموا كذلك بوصفهم لمناظر البلاد ، وما بها من آثار ، وما يسودها من نظم . ودخلت مصر فى ذلك العصر فى الأدب الفرنسى . فعنى الكتاب من الفرنسيين برسم صورة لها فى أدبهم .

وامتاز رحالة القرن التاسع عشر من الأدباء بالتحرى والاستقصاء فى كتاباتهم ، و بالدقة فى وصفهم . وكان لما كتبوا عن البلاد الأخرى قيمة كبيرة تاريخية وعلمية[١] . ولكن الصورة العامة التى بقيت فى الأدب الفرنسى عن مصر ، وعن شعوب الشرق بعامة ، ظلت مشو بة بكثير من مخلفات ما كتب الأدباء عن الشرق فى العصور السابقة[٢] .

ولم ينشد الرومانتيكيون فى الشرق بعض المثل الطيبة فى التسامح والحرية والكرم ، كما كان يفعل أسلافهم من كتاب القرن الثامن عشر ؛ بل نشدوا فيه ، على الأخص ، مواد موضوعات أعمالهم الأدبية وصورها . مثلا يقول فريدرش شليجل : « علينا أن نبحث فى الشرق عن أسمى المواد والصور الرومانتيكية »[٣] . فولع الرومانتيكيون — استجابة لنزعة خيالهم الطموح[٤] — بوصف طبيعة الشرق الجميلة ومناظره العجيبة وشمسه الوضاءة المشرقة . وكان « فلو بير » يذوب

---

(١) قد درس أستاذنا جون مارى كاريه الرحالة والكتاب الفرنسيين فى مصر فى مجلدين عنوانهما :

J. M. Carré: *Les Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte.*

(٢) راجع: O. Chakhachiri: *Proche et Moyen-Orient dans l'Oeuvre de Victor Hugo,* Paris, 1950.

(٣) مقدمة الدكتور عبد الرحمن بدوى لترجمته لديوان جوته الذى سماه : الديوان الشرقى للمؤلف الغربى القاهرة ١٩٤٤ ص ١ — ٢ .

(٤) انظر كتابى : الرومانتيكية ، الفصل الثانى من الباب الثانى .

شوقاً إلى الشرق ليبحث فيه عن صور ، وتعروه لوعة إذا فكر قائلا : « ربما لا أرى أبداً الصين ، ولا أنام أبداً على ظهر الجمال فى خطاها المنظم ، ولا أرى أبداً فى الغابة عيون النمر المتألقة جاثياً بين فروع الخيرزان !! »[1]. وقد رحل كثير من الرومانتيكيين إلى الشرق ليحققوا هذا الحلم . وبقى عند كثير ممن لم يسافروا حنين واله إلى طبيعة الشرق العجيبة . وقد شبه « ألفريد دى ڤينى » روح الأبدية بطيب بعض مدن الشرق التى يتنسم عبيرها من بعيد[2]. وقد كان الشرق عند كثير منهم روضة منشودة تفيض بالروح والريحان . وتصور « ڤكتور هوجو » الشرق من خلال « ألف ليلة وليلة » ، فرأى فيه عالماً مشرقاً ساحراً . فهو « جنة الدنيا » ؛ وهو « الربيع الدائم مغموراً بورروده » ؛ وهو « الجنة الضاحكة ؛ ذو الخضرة المشرقة والخلجان الندية والأبراج القرمزية والدفء والخير ؛ وذو المنازل الذهبية والخيام المرجحنة على ظهر الفيلة ؛ والعطور العبقة ، والأوراق الراعشة حول نوافذ من ذهب ، والنخيل دونها عيون الماء ، وطير اللقلاق فوق مناثر المساجد » . ويود ڤيكتور هوجو أن يجلس هناك فى الليل « عينه على البحر ذى الأعماق ، فى حين يفتح القمر الأصفر الشاحب مروحته الفضية فوق الموج »[3]. ويمتاز الشرق عند ڤكتور هوجو بأن الله وهب أرضه « زهوراً أكثر من سواها ، وملأ سماءه نجوماً أغزر ، وبث فى بحاره لآلىء أوفر » . ويتخيل أن « سطوح مساكن البدو مليئة بالزهور كأنها سلات ورد » . ولم يمنع ما تردد عند الرومانتيكيين من طغيان تركيا واستبدادها أن يرسم خيال ڤكتور هوجو للأستانة صورة تكاد

---

(١) انظر : Pierre Martin: *L'Orient dans la littérature française*, Paris, 1906, p., 361.

(٢) ص ٤٠ من كتابى : الرومانتيكية .

(٣) مقتبسة من : V. Hugo: *Les Orientales*, 1, IX; cf. O. Chakhachari: *Proche et Moyen-Orient dans l'Oeuvre de Victor Hugo*, Paris 1950, p. 74.

تبارى بها باريس جمالا : « فى البحر المتألق الحالك تنعكس السماء المحلاة بالنجوم فى الليل ، وتبدو الأستانة الضاحكة وقد تنقب جبينها بالظلام ، راقدة فوق شط الخليج الذى يغمرها بموجه ، بين أضواء السماء وانعكاسها فى الموج ، كأنها فوق أرض ذات نجوم ... فإذا رأيت قبابها الزرق كأنما صبغتها السماء بلونها ، وآلاف الأهلة فيها تبدو كأنها تستمد من أشعة قمر الليل ، حسبت أنها المدينة التى شيدت أرواح الليل قصورها الصامتة فى الهواء ، وتميز العين أبراجها بزواياها المرسومة ، ومنازلها ذات السطوح المستوية وسهام مساجدها ... ومناراتها بيضاء تنطلق مسلاتها كقلاع من العاج مزودة بأسنة الرماح . وعلى القصر العتيق المتميز بجدرانه مائة قبة من القصدير ، تتلألأ فى الظلام كأنها خوذات العمالقة »(١) .

ويشيد « تيوفيل جوتييه » بالنيل ، ويهون من شأن نهر السين حين يقارنه به ، فى حوار له بين المسلتين : مسلة باريس ، ومسلة الأقصر(٢) ، فيقول على لسان مسلة باريس المصرية : « السين أشبه بميزاب شوارع أسود اللون ؛ نهر دنس تؤلفه عدة جداول ؛ يدنس قدمى التى كان يقبلها فى فيضاناته النيل ، أب المياه ؛ النيل ذلك العملاق ذو اللحية البيضاء ، المتوج باللوتس والخيزران » .

وهذه الصور كلها تختلط فيها الحقائق بالمزاعم ، ودلالتها على مشاعر قائليها أحق بالتقويم ؛ ولكن صدى هذه الصور الأدبية فى نفوس الشعب عظيم . ومهما كان فى الصور الأدبية فى القرن التاسع عشر من جانب رومانتيكى ، فهى ، على

---

(١) قصيدة : Les Têtes du Sérail فى :
وكذا المرجع السابق ص ٧٠ — V. Hugo: *Les Orientales,* III. .

(٢) عنوان هذه القطعة الشعرية هو : حنين المسلتين Nostalgies d'obélisques ، يقصد المسلة المصرية الموضوعة فى ميدان الكونكورد فى باريس ، ومسلة الأقصر ، ويتخيل بينهما حواراً شعرياً طويلا له دلالة على نفس الشاعر وخواطره الرومانتيكية فى ديوانه :
T. Gautier: *Emaux et Camée* (1852)

أية حال ، أكمل من نظيرتها فى العصور السابقة عليها فى الأدب الفرنسى .

وعلى الرغم من أن نقطة البدء فى هذا الباب لا تمت بصلة كبيرة إلى الأدب ، إذ أن شرح صورة بلد ما فى ذاتها لا تفيد التاريخ الأدبى ، ولا تكشف عن الصلات العقلية بين الكتاب ؛ على الرغم من ذلك ، ليس القصد هنا — كما يتضح من شرحنا السابق — هو بيان هذه الصورة الأدبية فى ذاتها ، ولكن شرح الأفكار العامة التى تضافرت على تكوين هذه الصورة فى أدب ما . ويستلزم هذا الشرح بيان الطريقة التى تكونت بها ، ويستلزم كذلك الكشف عن تأثير البلاد الأجنبية فى الكتاب بمناظرها وعاداتها وآثارها ، ثم بثقافتها المتعددة الألوان ، مما يربط بين الآداب المختلفة ، ويكشف ء صالة الكتاب فى مصادرهم . فحين عرفت مدام دى ستال الفرنسيين بألمانيا ، عرفتها لهم بأنها موطن جوته Goethe وشيلر Schiller وشيلجل Schlegel ... فكان لهؤلاء الكتاب على أثر ذلك شهرة واسعة لدى كتاب فرنسا وشعبها . وبهذا يؤدى البحث فى هذا الباب إلى الكشف عن كثير من المصادر الأدبية بالمعنى الواسع لهذه المصادر كما سبق أن شرحناها[1] ، كما يؤدى ذلك إلى بيان الطرق التى مهدت للتأثير والتأثر الأدبيين ؛ هذا إلى الخدمات التى يؤديها لتاريخ الأدب ببيان تطور الأفكار العامة فيما يخص البلاد الأخرى على حسب عصور الأدب المختلفة ، مع الكشف عن العوامل التى ساعدت على هذا التطور .

ولا بد للباحث فى هذا الباب — مع شرحه للصور التى كونها شعب ما فى أدبه عن بلد أو بلاد أخرى — أن ينقد هذه الصور ، ويبين ما فيها من صواب وخطأ ، ويشرح أسباب الخطأ فيها ، ويدعو إلى وضع البلد أو الشعب موضعهما الصحيح من أفكار الأمة وأدبها .

---

(١) راجع هذا الكتاب ص ٣٤٣ — ٣٤٨ .

ولا يخفى أن للصور الأدبية للشعوب — كما تنعكس فى مرآة آدابها — تأثيراً عميقاً فى علاقاتها بعضها ببعض ، أياً كان نوع تلك العلاقات ؛ ولها كذلك تأثير على عقول قادة الأمة من الساسة والمفكرين فى تكوين رأى عام قد ينتج عنه اتجاه خاص فى علاقاتها مع غيرها . وكل هذا من نواحى النشاط الأدبى فى الميادين الدولية . ويهتم الأدب المقارن بالكشف عن هذه النواحى من الوجهة التاريخية ، وبيان مظاهرها المختلفة على مر الأجيال . وبهذا يمهد الأدب المقارن لكل أمة أن تعرف مكانتها لدى غيرها من الأمم ، وأن ترى صورتها فى مرآة غيرها من آداب الشعوب ، ويتاح بذلك لها أن تعرف نفسها حق المعرفة ، وأن تحاول تصحيح وضعها أو الدفاع عن نفسها . وبذلك تتهيأ الفرصة للتفاهم الحق والتعاون الصادق بين الشعوب .

خاتمــــة

الأدب المقارن والأدب العام

وهكذا تم ميلاد هـذا العلم بعد أن مهد له فى أوربا تمهيداً طويلاً مختلف الباحثين فى النقـد الأدبى وفى تاريخ الأدب . ولم يكن ليخرج إلى عالم الوجود لو لم تتطور البحوث فى هذين الفرعين من فروع علوم الأدب . فقد كان هم شراح الأدب ونقاده فى أوربا قبل القرن التاسع عشر هو عرض النصوص و بيان صورها البلاغية ووجوه صياغتها اللفظية ، استظرافاً لهـا ورغبة فى النسج منوالها ، ولاستخلاص دروس عملية وقواعد عامة منها ، لـكى يحتذيها الأدباء ومن ينهج نهجهم . وتلك وجهة عملية فنية أبعد ما تكون عن النظرة العلمية التاريخية . كما كان شغل مؤرخى الأدب هو عرض حياة المؤلف دون أن يعنوا بربطها بإنتاجه ، وإن لم يفتهم أحياناً ذكر نماذج من مؤلفاته مع شرح لبعض ألفاظها ومعانيها . وقد بينا كيف تطورت النظرة فى هذين العلمين : تاريخ الأدب ونقده فى القرن التاسع عشر ، نتيجة للحركة الرومانتيكية وللنهضة العلمية . وكان أساس هذا التطور الاعتداد بالحقائق التاريخية أساساً لشرح الإنتاج الأدبى ، وكان مظهره واضحاً فى التحليل الدقيق الصادق للنصوص الأدبية وحالة مؤلفيها وثقافتهم ومنزلتهم فى مجتمعهم وفى شعوبهم ، ثم فى الدراسات التركيبية المبنية على هذا التحليل الدقيق . فلم يعد هنالك مجال لإلقاء القول على عواهنه فى القضايا العامة وفى الحقائق الأدبية فى تعميم سريع لا تعمق فيه ، بل أصبح التخصص والاستيعاب أساساً لـكل بحث مثمر . وصار لزاماً على كل باحث تحـديد ميدان بحثه فى مسألة واحدة ، أو فى مؤلف ، أو فى كتاب أو فى فكرة ، لكى يتاح له أن يتعمق فى بحثه ، ويحلل النصوص الخاصة به ، ويستقرىء الحقائق التى مهدت للانتاج الأدبى ، ويضع ذلك

الإنتاج موضعه من تاريخ أدب الأمة التى نشأ فيها ، ومن حياة مؤلفه ، مع ما يتبع هذا التحليل وذلك الاستقراء من استنتاج للحقائق العلمية التى لا يشوبها تخمين ، ولا تقف عند المظاهر العابرة . وهنا وجـد نقاد الأدب ومؤرخوه أنفسهم أمام مسائل لا بد من التعرض لها لـكى يكمل استقصاؤهم ، ويستوفى تعمقهم فيما هم بصدده من بحوث . ويتطلب بحث هذه المسائل الخروج من نطاق الأدب القومى إلى الآداب الأخرى ، لبيان علاقاتها المختصة بالـكاتب الذى يدرسون، أو بالموضوع الذى يعالجون ، أو بالتيار الفكرى لشرح منابعه ، أو بالمذهب الأدبى الذى كان مصدره فى غير أمتهم ولـكن كثر رواده منها . . . وهنا شعر الباحثون بالحاجة الملحة إلى فرع جـديد من فروع البحث فى تاريخ الأدب يكون ميدانه هـذه العلاقات الأدبيـة الدولية المعقدة المناحى والمختلفة الأشـكال والتى تربط الأدب القومى بالآداب العالمية الأخرى . فـكانت نشأة الأدب المقارن على نحو ما فصلنا بفروعه الـكثيرة وميادينه المتعددة .

ولا يزال هذا العلم محل عناية من كبار الباحثين فى الآداب الأوربية ، الذين يعنون بالـكشف عن صلات أدبهم بما سـواه من الآداب ، وبتفصيل المظاهر المختلفة لهذه الصلات . وبذا كان لـكل ميدان من ميادين الأدب المقارن فرسان فى هذه الآداب ، جالوا فيه جولات عادت بطيب الثمرات على تاريخ أدبهم القومى وبيان مكانته من الآداب العالمية . ولـكن لا زالت الميادين فى جملتها متفاوتة فيما بينها ، فبعضها أكثر رواداً وأعظم رواجاً من البعض الآخر ، وبعضها كاد ينتهى الباحثون منه فى بعض الآداب ، على حين البعض الآخر فى مرحلة البدء فى الدراسة فيه .

ولا يساور علماء الأدب المقارن — على اختلاف لغاتهم وميادين بحوثهم — أدنى شك فى خطر هذه البحوث وبعد أثرها . وهم على إيمان وثيق بما أفادهم

التاريخ من أن كل أدب لا يستطيع أن يعيش بمعزل عما سواه من الأدب دون أن يصيبه الوهن والذبول ، ومن أن أجمل نواحى الأدب القومى قد تعتمد فى مصدرها على لقاح أجنبى يساعد على ازدهار تلك النواحى فى الأدب القومى . هذا إلى أن من فروع الأدب المقارن ما يساعد على فهم الأمة لنفسها ، برؤيتها صورتها فى آداب غيرها ، وتلك دروس ذات عظات بالغات فى تربية الشعب وتبوئه مكانته بين الشعوب .

وقد توجت جهود الباحثين فى هذا العلم بتكوين «الجمعية الدولية لتاريخ الآداب الحديثة» : La Comission Internationale d'Histoire Littéraires moderne فى أغسطس عام ١٩٢٨ . وغايتها : «تهيئة اتصال دائم بين العلماء ، ومعاونة الباحثين ومساعدتهم على الاجتماعات ، وتسهيل البحوث ، وتهيئة وسائلها الكاملة ، والنهوض بالدراسات التاريخية الأدبية بكل وسائل النهوض»[1] . وقد رأس هذه الجمعية حين تألفت المرحوم بالدنسبرجيه Baldensperger ، وكان سكرتيرها العام المرحوم ڤان تيجم P. Van Tieghem ؛ وكلاهما من علماء الأدب المقارن الفرنسيين والمبرزين فى بحوثه . وقد عقدت الجمعية خمسة مؤتمرات دولية ، أولهـــا فى بودابست عام ١٩٣١ ، وثانيها فى أمستردام عام ١٩٣٥ ، وثالثها فى ليون عام ١٩٣٩ ، ورابعها فى باريس عام ١٩٤٨ ، والأخير فى فلورنسا عام ١٩٥١ . وكانت بحوثها قصراً على التاريخ الدولى للآداب الأوربية . وهى بحوث من صميم الأدب المقارن . وقد اشترك إقليم مصر فى بعض هذه المؤتمرات . وقد أصبحت الجمعية السابقة فى رعاية الهيئة الدولية للتعاون الثقافى والاجتماعى Unesco التابعة لهيئة الأمم المتحدة[2] . وذلك لأهمية ما تقوم به تلك

---

(١) راجع: Actes du Quatrième Congrès International Littéraire et de Littérature Comparée, Paris, 1948, p. 9.

(٢) المرجع السابق ص ١٢ .

الجمعية من بحوث لها أثرها فى تقريب الثقافات وشرح الاتجاهات الإنسانية للآداب ، وهو مقصد هام من مقاصد تلك الهيئة الدولية .

ولكن الأدب المقارن — على عظم ما بذل فيه من جهود ، وعلى تفرع ميادين البحث فيه — بقى قصراً على بحث الصلات بين قليل من الآداب فى علاقاتها بعضها ببعض تأثيراً وتأثراً . وموضوعات الأدب المقارن غالباً ما تكون محدودة بطبيعتها . فكثيراً ما يقصد فيها إلى دراسة كاتب واحد ، أو مؤلف من مؤلفانه ، أو مسألة من المسائل ، أو فكرة من الأفكار . وقلما يتجاوز الباحث فى ذلك حدود أدبين أو ثلاثة . هذا إلى أن غاية الباحث فى الأدب المقارن هى إلقاء ضوء على بعض نواحى البحث فى الأدب القومى ، حين يتجاوز حدود ذلك الأدب للوقوف على مصدر كاتب أو عن أصل فكرة من الأفكار أو عن تأثير مؤلف ، أو عن مناطق نفوذ أدب بأكمله فى أدب آخر . . وفى كل هذا تظل النتائج التى يصل إليها الأدب المقارن تابعة فى جملتها لدراسة الأدب القومى . وتبقى بذلك تلك النتائج — على خطير أهمتها وعظيم شأنها — دون أطماع بعض كبار الباحثين فى الأدب وتاريخه .

ويرى هؤلاء أن على الباحثين فى الأدب وتاريخه أن يتجاوزوا — فى آفاق بحوثهم — حدود الأدب المقارن إلى ما هو أعم وأشمل من خدمة تاريخ أدب أمة بعينه . فعليهم أن يتطلعوا إلى دراسة الحقائق المشتركة فى الآداب الدولية فى جملتها ، وأن يعنوا بكتابة تاريخ تلك الحقائق ، عمادهم فى ذلك تاريخ الآداب القومية ونصوصها ، وأبحاث الأدب المقارن التى سبق أن قام بها علماء لاستجلاء نواح خاصة بالآداب القومية . وهذا هو مايعنونه بالتاريخ العام للآداب ، أو الأدب العام . فميدان الأدب العام ، إذن ، هو : «الحقائق الأدبية والأفكار والمشاعر العامة التى لا تفهم فى دب واحد بدون دراستها لذاتها فى آداب كثيرة ، فى أصلها

ونموها وتطورها »[1] .

وفرق بين تلك الدراسات فى الأدب العام من ناحية و بين دراسات الأدب القومى والأدب المقارن من ناحية أخرى . ذلك أن من طبيعة الدراسات فى الأدب العام ألا تأبه بالحدود القومية للآداب ، وألا تقتصر على أدبين أو ثلاثة ، بل تتناول فى بحوثها لكل حركة أدبية كل الآداب التى تطورت فيها تلك الحركة ، ضاربة صفحاً عن كل ما هو موضعى أو خاص بأدب قومى بعينه ، غير ملقية بالا إلا إلى ما له صدى فى الآداب العالمية ، وما له تأثير فى توجيه التيارات الفكرية خارج حدود الأدب القومى ، ومن هنا يتضح أن هذه الدراسات — مهما بلغت أهميتها — ليس فيها عوض عن تاريخ الأدب القومى الذى قد يحفل بحقائق خاصة لها أثر فى توجيه الإنتاج فى داخل نطاق ذلك الأدب ؛ كما أنها لا تعتمد على تلخيص دراسات الأدب القومى واختصارها ، بل إن لها اتجاهاً خاصاً بها لا تحده الفواصل اللغوية والجنسية ، ولا ينظر فيه إلا إلى شرح الحقائق والعوامل التى تتحكم فى تطور الأفكار والحركات فى الآداب باعتبارها نتاجاً إنسانياً عاماً . وعلى هذا فغاية الأدب العام هى : « معرفة الأحوال المشتركة الفكرية والفنية ، وتحديدها ، ودراستها فى مختلف أشكالها وصورها فى أنواع الآداب التى يمكن مقارنتها بعضها ببعض . فيكون هناك تاريخ أدب عام للأمم القديمة اليونانية والرومانية ، وآخر للشرق الإسلامى ، وثالث للآداب العربية الحديثة ، رغبة فى تحديد اللحظات الفاصلة ، وتصوير النبضات الحيوية الفكرية والخلقية والفنية التى يترجم عنها لسان الأدب »[2] .

ويضرب الدعاة إلى الأدب العام أمثلة عليه بدراسة الحركات الفكرية

(١) راجع : P. V. Tieghem: *La Littérature Comparée*, pp. 169-213.

(٢) المرجع السابق ص ١٧٠ .

والمذاهب الأدبية فى مختلف الآداب التى مرت بها أو أثرت فيها ؛ وكذا بدراسة الصور الفنية التى تحكمت فى جنس أدبى ، كتأثير شعراء الترو بادور فى نوع الشعر المسمى « سونيتا » فى إيطاليا فى عصر النهضة ، ثم سريانه منها إلى آداب أوربا جميعاً ؛ ومثل دراسة تأثير شكسبير فى كل الآداب التى تعرضت لتأثيره .

ويجب أن يعنى فى دراسة الأدب العام بشرح التيارات المتماثلة فى البلاد المختلفة و بيان أسبابها . فقد تكون تلك التيارات ناتجة عن حالة اجتماعية متماثلة أدت إلى ظهورها فى تلك البلاد فى وقت ما ، دون أن يكون هناك تأثير خاص لأدب بعينه ، وقد تكون وليدة صلات فكرية بين الآداب . وهذا فارق آخر يتجاوز به الأدب العام حدود الأدب المقارن الذى لايتعدى مداه دراسة صلات الآداب والعلاقات الفكرية بين أهلها على مر الأجيال .

و يأمل الداعون إلى دراسة الأدب العام أن تثمر الجهود فيه ، بحيث يخرج إلى حيز الوجود تاريخ عام للأدب العالمى ، تشرح فيه الحقائق العامة ، ويكشف فيه عن التيارات العالمية ، ويكون مرجعاً شافياً لمن يريدون استقصاء الحقائق والتعرف على أصول الأجناس الأدبية وتطورها .

وتقسم كتب الأدب العام على حسب العصور والتيارات الفكرية والأجناس الأدبية ، لا على حسب الأمم وآدابها ، بحيث يجد الباحث فيها طلبته من تاريخ متصل لحركة ما ، أو لفكرة ، أو لشكل فنى .

و يأمل الداعون إلى الأدب العام أن يتم فى القريب للباحثين فى تاريخ الأدب ما سبق أن تحقق للفلسفة والعلم والفن ، من تبعية تاريخ الآداب الخاصة للتاريخ العام للآداب جميعاً[1] .

---

(١) من أكبر الداعين لهذه الحركة المرحوم فان تيجم ، ومن يرد المزيد فى معرفة دعوته إلى الأدب العام فعليه بالرجوع إلى :

R. de Synthèse Historique, 1920, pp. 1-27.

ومن المحاولات الأولى فى هذه السبيل صدور ثلاث مجلدات فى تاريخ الآداب العالمية عن جماعة من المتخصصين فى مختلف الآداب ، شرحت فيها تواريخ الآداب الشرقية والغربية متوالية ، مع فهارس مطولة لتاريخ الآداب والأفكار والمذاهب ، تتراسل مع تلك التواريخ العامة المدروسة . والكتاب بالفرنسية ، وقد صدر عن دار « لاروس » بباريس ، منذ عام ١٩٥٥ حتى عام ١٩٥٨ . وهو ثلاث مجلدات ضخمة فى طبعة خاصة ، بحيث لو طبعت طبعة عادية لاستغرقت عشر مجلدات على الأقل (١) .

ويتضح من هذا المجمل فكرة الداعين إلى الأدب العام فى معناه وغايته . ولكن أكثر الباحثين فى الأدب المقارن لم يستجيبوا لهؤلاء الداعين ولم يحفلوا كثيراً بدعوتهم . ذلك أن التاريخ العام للأدب ، كما يدعون إليه ، يخرج من نطاق درس النصوص وتمحيصها إلى ميدان التجريد والتعميم . وهو أخطر ما تتعرض له الدراسات الأدبية التى يجب أن تستمد دائماً أصولها من الإنتاج الأدبى ذاته ، كما سبق أن أوضحنا ذلك فى غير موضع من هذا الكتاب . وهذا الفارق الجوهرى هو الفاصل بين الأدب بوصفه إنتاجاً فنياً ، وبين العلوم الفلسفية والاجتماعية لاتجاهها العقلى التجريدى . فمن الممكن وضع تاريخ عام للفلسفة ، أو العلوم العقلية ، إذ ميدان البحث فيها هو الأفكار وحدها . ولكن الأدب إنتاج مادته الأفكار الخاصة والمشاعر المصوغة فى تعبيرات فنية ، فسبيل الباحث فى تاريخه الرجوع إلى النصوص وتحليلها لتفهم الأفكار فى صيغها وفى طابعها ؛ بدون اعتماد على القواعد العامة والأفكار التجمعية وحدها .

على أن هذه الدعوة لا تخلو من ثمرات خطيرة الشأن عظيمة الأثر فى تاريخ

---

(١) وعنوانه : Histoire des Littératures, éd. de la Pléiade, 3 vol.

الفكر . ولكننا لا ندعو إليها عندنا الآن ، ولما تستقر الدراسات المقارنة حق الاستقرار فى أدبنا بصفة عامة .

لهذا ينبغى أن يبقى الأدب المقارن علماً من العلوم التابعة للأدب القومى ، تشرح نواحيه الغامضة ، وتكشف عن العوامل التى تتحكم فيه ، وعن مدى نفوذه فى الآداب الأخرى .

هذا إلى أن الأدب المقارن يتناول دراسة التيارات الفكرية والمذاهب الأدبية ، التى تنتشر فى الآداب عن طريق صلاتها بعضها ببعض ، كما سبق أن شرحنا فى الفصل السادس من هذا الكتاب . فإذا كان للأدب العام أهمية ينبغى أن يحفل بها لدينا الدارسون ، فيجب ألا تتجاوز ذلك النطاق ، لئلا تفقد البحوث أهميتها الأدبية ، وتضل فى شعاب التعميمات التجريدية . وبحسب الأدب المقارن أن يكشف عن العناصر التى تغذى بها ذوو المواهب الأدبية ، وعن العوامل التى ساعدت على تكوين تلك المواهب بفضل ما وصل إليهم من الآداب الأخرى ، وكيف مثلوا تلك الثقافات ليخرجوها للناس خلقاً آخر ذا طابع جديد ؛ وبحسب الأدب المقارن أن يشرح وجوه الشبه والتفاوت بين الكتاب على حسب ألوان الثقافات وضروب الأفكار التى تسربت إليهم من وراء حدود أدبهم ، وبذا تتبين الطرق التى سلكها العقل الإنسانى فى نشدانه للتقدم ، والمناطق التى عبرها ، والديون التى اقترضها من الآداب الأخرى .

ولمثل هذه البحوث أهمية خاصة فى الأدب ، بالكشف عن تياراته العامة ؛ ولكنها ذات أهمية أخرى إنسانية جليلة الخطر : فمن شأنها أن تدفع الشعوب إلى التفاهم مع الشعوب ، وأن تحول دون تحكم الغرور القومى فى اتجاهاتها ، وأن تساعد على نشر لواء الإنسانية لتسير الشعوب وراءه إخواناً .

هذا إلى أن الأدب المقارن — فى دراسته للتيارات العامة والأفكار — يضرب صفحاً عن الحدود الدولية واللغوية ، ليلقى ضوءاً على الإنسانية فى تطورها والعبقرية فى تكونها ، والمدنية فى علاقاتها مع غيرها ، والآداب فى وحدتها العالمية ... وبذا تتهيأ خير السبل للتعاون الحق والتفاهم الصادق بين الشعوب ، عن طريق التعرف على الاتجاهات العامة والميول المشتركة للعقل البشرى .

أهم المراجع

— ١ —

أهم المراجع العربية والفارسية

رأينا — للايجاز — أن نذكر هنا أهم المراجع التى رجعنا إليها لدراسة الموضوعات المختلفة ؛ أما النصوص الأدبية التى اتخذناها مادة للدراسة ، فإن فهرس المعارف مكمل فيها لهذا الفهرس .

الآمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر) : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، القاهرة ، ١٩٤٤ م .

ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير) : المثل السائر ، القاهرة ١٣١٢ هـ .

ابن الأثير (أبو الحسن على بن أبى الكرم محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيبانى) : الكامل ، القاهرة ١٢٩٠ هـ .

ابن حزم (أبو محمد على بن أحمد بن سعيد) : طوق الحمامة ، القاهرة ١٣٦٩ هـ = ١٩٥٠ م .

ابن خلدون (عبدالرحمن بن خلدون المغربى) : المقدمة ، المطبعة البهية ، القاهرة

ابن خلكان : وفيات الأعيان ، طبعة بولاق ١٢٧٥ هـ = ١٨٥٩ م .

ابن سينا (أبو على الحسين بن عبد الله) : رسالة القدر ، ليدن ١٨٩٩ م .

ابن سينا : رسائل ، ليدن ١٨٩١ .

ابن سينا : تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات — وفى آخرها قصة : سلامان وأبسال ، ترجمها عن اليونانية حنين بن اسحق ، القاهرة ١٨٠٩ م = ١٣٢٦ هـ .

ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، القاهرة ١٩٣٥ م .

ابن الفقيه (أبو بكر أحمد بن محمد الهمذانى) : مختصر كتاب البلدان ، ليدن ١٣٠٢ هـ .

ابن المقفع (عبد الله) : كليلة ودمنة ، طبعة باريس ١٨٢٢ م .

ابن إسفنديار : كتاب تنسرنامه — ترجمة عن الأصل العربى المفقود عن ابن المقفع ، طبعة باريس ١٨٩٤ م .

الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى من الفتح العربى إلى سقوط الخلافة ، القاهرة ١٩٥٩ م .

إخوان الصفاء : رسائل إخوان الصفاء ، وخلان الوفاء ، القاهرة ١٣٢٧ هـ = ١٩٢٨ م .

أرسطو طاليس : فن الشعر ، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى ، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه الدكتور عبد الرحمن بدوى ، القاهرة ١٩٥٣ م .

أبو الفرج الإصبهانى : الأغانى ، طبعة دار الكتب المصرية وطبعة بولاق .

أحمد أمين : حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٢ م .

أحمد شوقى : الشوقيات ، الجزء الرابع .

البحترى (أبو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحيى) : ديوان البحترى ، القاهرة ١٣٢٩ هـ = ١٩١١ م .

بديع الزمان الهمذانى : مقامات ، القاهرة ١٣٤٢ هـ = ١٩٢٣ م .

البغدادى (بهاء الدين بن مؤيد) : التوسل إلى الترسل ، طهران ١٣١٥هـ = ١٩٣٧ م .

بلعمى : ترجمة تاريخ طبرى ، طبعة لوكنوو ١٢٣١=١٨٩٦م.

البيرونى (أبو ريحان محمد بن أحمد) : تحقيق ما للهند من مقولة ، لندن ١٨٨٧ م .

بيهقى (أبو الفضل محمد بن الحسين) : تاريخ بيهقى ، طبعة طهران ١٩٤٥م.

الثعالبى (أبو منصور عبد الملك بن محمد) : فقه اللغة ، طبعة القاهرة ١٩٣٦ م.

الثعالبى ——————— : يتيمة الدهر ، القاهرة ١٩٣٤ م .

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هرون ، القاهرة ، ١٣٦٧ — ١٣٦٩ هـ = ١٩٤٨ — ١٩٥٠ م .
وكذلك الطبعة الأخرى شرح وتحقيق السندوبى ، القاهرة ١٣٥١ هـ = ١٩٣٢ م .

الجاحظ ——————— : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هرون ، القاهرة ، ١٣٥٦ — ١٣٦٦ هـ = ١٩٣٨ — ١٩٤٧ م .

جامى : كليات جامى : مخطوطة فارسية ، ٢١ تصوف ، بدار الكتب بالقاهرة.

الجرباذقانى (أبو ظفر ناصح بن شرف) : تاريخ يمينى ، مخطوطة فارسية بالمكتبة الأهلية بباريس رقم ٦٦ .

الجمحى (محمد بن سلام) : طبقات الشعراء ، القاهرة ١٩١٣ م .

الحريرى (القاسم بن على بن محمد) : مقامات الحريرى ، طبعة باريس ١٨٨٢م.

حميد الدين البلخى (أبو بكر) : مقامات حميدى ، طبعة طهران ١٢٩٠ (١٨٨٣ م) .

خاقانى : ديوان خاقانى ، طبعة طهران ١٩٣٨ م .

دولتشاه : تذكرة الشعراء ، طبعة براون ، لندن ١٩٠١ م .

سعيد نفيسى : أحوال وأشعار أبو عبد الله بن جعفر محمد رودكى سمرقندى ، مجلدسوم ، تهران ١٣١٩ .

شوقى (أحمد شوقى) : الشوقيات ، طبعة ١٨٩٨ م .

الدكتور شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ، القاهرة ١٩٥٩م.

الطبرى (محمد بن جرير) : تاريخ الطبرى ، الحلقة الثانية ، طبعة ليدن ١٨٧٩ — ١٩٠١ .

الدكتور عبد الرحمن بدوى : الديوان الشرقى للمؤلف الغربى ، القاهرة ١٩٤٤م.

الدكتور عبد الرزاق حميدة : قصص الحيوان فى الأدب العربى ، القاهرة ١٩٥١ م .

الدكتور عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس : القاهرة ١٩٥٧ م .

العتبى (أبو نصر محمد بن عبد الجبار) تاريخ يمين الدولة ، القاهرة ١٨٧٠ م .

عوفى (محمد عوفى) : لباب الألباب ، لندن ١٩٠٣ م .

فردوسى : الشاهنامه ، طبع وترجمة چول مهل .

قدامة بن جعفر (أبو الفرج) : نقد النثر (المنسوب إليه) ، القاهرة ، ١٩٣٨م.

قزوينى (عبد الوهاب) : بيست مقاله ، طهران ١٩٢٨ .

مارون النقاش : أرزة لبنان ، بيروت ، ١٨٦٩ .

المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : الكامل فى اللغة والأدب ، القاهرة ١٩٣٦ م .

مجلة أپولو ، السنة الأولى ١٩٣٢م .

الدكتور محمد صبرى : الشوقيات المجهولة ، الجزء الأول ، القاهرة ١٩٦١ م .

الدكتور محمد على العريان : أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردى ، القاهرة ١٩٥٩ م .

الدكتور محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ، القاهرة ١٩٥٥ م .

الدكتور محمد غنيمى هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، الطبعة الثانية القاهرة ١٦٩٠ م .

الدكتور محمد غنيمى هلال : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦٢ م .

الدكتور محمد غنيمى هلال : مقالات فى فلسفة الصورة فى شعر الكلاسيكيين والرومانتيكيين والبرناسيين فى «المجلة» — أعداد يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٥٩م .

الدكتور محمد مندور : المسرح ، القاهرة ١٩٥٩م .

الدكتور محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ، القاهرة ١٩٦٠ م .

الدكتور محمد مندور : محاضرات عن خليل مطران ، القاهرة ١٩٥٤ م .

الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى ، القاهرة ١٩٥٥ م .

المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين بن على) : مروج الذهب ، طبعة باريس ١٨٧١ م .

المسعودى ———— : التنبيه والإشراف ، باريس ١٨٩٦ م .

منهوچرى (أبو النجم أحمد) : ديوان ، طبع وترجمة كازيمرسكى ، باريس ١٨٨٦ م .

نرشخى (أبو جعفر) : تاريخ بخارى ، طبعة شيفر ، باريس ١٨٩٢ م .

المقرى (أحمد المقرى المغربى) : نفح الطيب ، المطبعة الأزهرية ١٣٠٢ هـ .

نصر الله (أبو المعالى) كليله ودمنه ، طهران ١٩٢٨ م .

أهم المراجع الفرنسية والإنجليزية والأسبانية

Actes du Congrès International d'Histoire Littéraire et de Litterature Comparée, Paris 1951.

Albert Beguin : *Le Romantisme Allemand*, Paris 1949.
L'Ame de l'Iran, Paris 1951.

Annales du Centre Universitaire Méditerranéen, 1948—1950.

Aristote : Rhétorique, éd. des Belles — Lettres, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris 1932—1938.

Aristote : *Poétique*, éd. des Belles — Lettres, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, 1932.

Arnold (Matthew) : *Poetical Works*, Oxford, 1935.

Baldensperger (F.) : *La Critique et l'Histoire Littéraire en France au XIXe siècle*, New-York, 1945.

Baldensperger (F.) : *La Littérature, Création, Succès, Durée*, Paris, 1934.

Baldensperger (F.) : *Le Mouvement des Idées dans l'Emigration Française de 1788 à 1815.*

Baudelaire : *Oeuvres Complètes*, éd. de la Pléiade, Paris 1934.

Bayard (J. Pierre) : *Histoire des Légendes*, Paris, 1955.

Bedier (Joseph) : *Les Fabliaux*, Paris, 1893.

Boileau : Art Poétique, Epîtres, dans : *Oeuvres Complètes*, Paris, 1942.

Bouhours (Le P.) : *Entretiens d'Artiste et d'Eugène*, Paris, 1791.

Braunschvig : *Notre Littérature Etudiée dans le Texte*, Paris, 1949.

Bray (R.) : *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, 1931.

Bray (R.) : *La Préciosité et les Précieux*, Paris, 1948.

Bréhier (E.) : *Transformation de la Philosophie Française*, Paris, 1950.

Bréhier (E.) *Histoire de la Philosophie*, Paris, 1950.

Breton (André Le) : *Le Roman Français au XVIIIe siècle*, Paris, éd. Boivin, (sans date).

Briffault (Robert) : *Les Troubadours et le Sentiment Romanesque*, Paris, 1945.

Brunetière : *L'Evolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature*, Paris, 1892.

La Bruyère : *Caractères*, éd. Didier, Paris, 1913.

Byron : *Poetical Works*, London, 1948.

Camus (Albert) : *L'Homme Révolté*, Paris, 1950.

Carré (Jean-Marie) : *Goethe en Angleterre*, Paris, 1920.

Carré (Jean-Marie) : *Les Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte*, Le Caire, 1932.

Calvet (J) : *Les Types Universels dans les Littératures*, Paris, 1932.

Castex (P.G.) : *Le Conte Fantastique en France*, Paris, 1951.

Cazamian (L.) : *Le Roman Social en Angleterre*, Paris, 1932.

Cazamian (L.) : *Symbolisme et Poésie*, L'Exemple anglais, Paris, 1947.

Chamard (H.) : *Histoire de la Pléiade*, Paris, 1939-1944, (4 vol.).

Chakhachiri (O.) : *Proche et Moyen-Orient dans l'Oeuvre de Victor Hugo*, Paris, 1950.

Charles Navarre : *Les Grands Ecrivains Etrangers et leur influence sur la Littérature Française*, éd. Didier, Paris, 1930.

Chevrillon (A.) : *Taine et la Formation de sa Pensée*, Paris, 1932.

Christensen (A.) : *L'Iran sous les Sassanides*, Copenhague, 1944.

Christensen (A.) : *Les Gestes des Rois dans les Traditions de l'Iran Antique*, Paris, 1936.

Clouard (H.) : *Histoire de la Littérature Française du Symbolisme à nos jours*, Paris, 1944-1949.

Cohen (Gustave) : *La Vie Littéraire en France du Moyen-Age*, Paris, 1949.

Gorbet (Charles) : *La Littérature Russe*, Paris, 1951.

Croce (Benedetto) : *La Poésie, Introduction à la Critique et à l'Histoire de la Poésie, et de la littérature*, Paris, 1951.

Crouzet (P.) : *Histoire Illustrée de la Littérature Française*, Paris, 1916.

Denis de Rougemont : *L'Amour et l'Occident*, Paris, 1939.

Desonay : *Le Rêve Hellénique en France*, Paris, 1928.

Diccionario de la Literatura Española, Madrid, 1940.

Diderot : *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, Paris, 1946.

Dupouy : *Les Littératures Comparées de France et d'Allemagne*, Paris, 1927.

Forster (E.M.) : *Aspects of the Novel*, London, 1949.

Foster (J.) : *History of the Preromantic Novel, in England*, New-York, 1949.

Gaëton Picon : *Panorama des Idées Contemporaines*, Paris, 1957.

Gide (A.) : *Anthologie de la Poésie Française*, éd. de la Pléiade, Paris, 1949.

Goethe : *Théâtre Complet*, éd. de la Pléiade, Paris, 1942.

Green (F.C.) : *French Novelists, Manners and Ideas*, London, 1928.

Guyard : *La Littérature Comparés*, Paris, 1951.

Hallam : *Introduction to the Literature of Europe*, London, 1872, 4 vol.

Harvey (P.) and Heseltine (J.E.) : *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford, 1937.

Hazard (P.) : *Don Quichotte*, Paris, 1949.

Hazard (P.) : *La Pensée Europrenne au XVIIIe siècle*, Paris, 1946.

Hazard (P.) : *La Crise de la Conscience Européenne*, Paris, 1935-1940, 3 vol.

Heidegger (Martin) : *Kant et le Problème Métaphysique*, Paris, 1950.

Histoire des Littératures, sous la direction de Raymond Queneau, éd. de la Pléiade, Larousse, Paris, 1955-1958.

Hoffman (M.) : *Histoire de la Littérature Russe*, Paris, 1934.

Hugo (V.) : *Préface de Cromwell, in Rug Blas*, Paris, 1945.

Inostransev : *Iranian Influence on Moslem Literature*, Bombay, 1918.

Italo Sciliano : *Les Origines des Chansons de Geste*, traduit de l'italien par P. Antonetti, Paris, 1951.

Jacob Landau : *Studies in the Arab Theater and Cinema*, Philadelphia, 1958.

Jeanroy : *La Poésie Lyrique des Troubadours*, Paris, 1934, 2 vol.

Jeanroy : *Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen-Age*, Paris, 1925.

José Munoz Sendino : *La Escala de Mahoma*, Madrid, 1949.

Journal Asiatique, 1930-1932.

Juan Hurtado y J. De la Serna y A.G. Palencia : *Historia de la Literatura Espanola*, Madrid, 1949.

F. Kermode : *Romantic Image*, 1952.

Laffit Houssat : *Troubadours et Cour d'Amour*, Paris, 1950.

Laffont-Bompiani : *Dictionnaire des Oeuvres*, Paris, 1952-1954 (4 vol.).

La Fontaine : *Fables*, éd. des Belles-Lettres, Paris, 1946.

Le Gentil (P.) : *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise*, Rennes, 1949.

Lalo (Charles) : *Notions d'Esthétiques*, Paris, 1948.

Lalo (Charles) : *L'Art Loin de la Vie*, Paris, 1939.

Lanson : *Histoire de la Littérature Française*, Paris, 1894.

Lasserre (P.) : *Le Romantisme Français*, Paris, 1916.

Leconte de Lisle : *Poèmes Barbares*, Paris, 1942.

Leconte de Lisle : *Les Poètes Contemporains dans : Derniers Poèmes*, Paris, 1942.

Legouis et L. Cazamian : *Histoire de la Littérature Anglaise*, Paris, 1946.

Le Haitre (H.) : *Essai sur le Mythe de Psyché* (thèse), éd. de Boivin, Paris, sans date.

Letourneau : *L'Evolution Littéraire dans les Diverses Races Humaines*, Paris, 1894.

Maeterlinck : *Pelléas et Melisande*, Paris, 1944.

Magre (Maurice) : *Priscilla d'Alexandrie*, Paris, 1925.

Maigron (Louis) : *Le Roman Historique à l'Epoque Romantique*, Pars, 1912.

Martinenche : *L'Espagne et le Romantisme Français*, Paris, 1922.

Martino : *L'Orient dans la Littérature Française au XVIIe et au XVIIIe siècles*, Paris, 1906.

Miguel Asin Palacios : *Escatalogia Musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1919.

Molière : *Don Garcia de Navarre ou Le Prince Jaloux.*

Molière : *Le Bourgeois Gentilhomme.*

Le Monde (J.) 4 Janvier 1951, un article intitulé *De Nouveau sur les Sources Arabes de la Divine Comédie.*

Mornet : *Histoire de la Littérature Française Contemporaine*, Paris, 1927.

Nicoll (Allardyce) : *World Drama*, London, 1954.

Nykl : *Hispano-Arabic Poetry*, U.S., Baltimore, 1946.

Oscar Wilde : *Works of*, London, 1949.

Palencia (Angel Gonzalez) : *Historia de la Literatura Arabigo-Espanola*, Madrid, 1945.

Paris (G.) : *La Poésie du Moyen-Age*, Paris, 1895.

Pascal : *Pensées*, éd. annotée par Harvet, Paris, 1925.

Pauphilet (A.) : *Poètes et Romanciers du Moyen-Age*, éd. de la Pléiade, Paris, 1934.

Pérès (H.) : *L'Espagne Vue par les Voyageurs Musulmans*, Paris, 1934.

Picard (R.) : *Les Salons Littéraires et la Société Française*, New Fork, 1947.

Pidal (R.M.) : *Poesià Arabe y Poesià Europia*, Argentina, 1946.

Pierre Belperron : *Joie d'Amour, Contribution à l'Etude des Troubadours*, Paris, 1948.

Otto Rank : Don Juan, *Une Etude sur le Double*, Paris, 1932.
René Wellek and Austin Warren : *Theory of Literature*, 1955.
Renou (L.) : *Les Littératures des Indes*, Paris, 1951.
Revue de synthèse, 1920.
Revue des Nouvelles Littéraires, 6 Septembre 1951.
Revue de l'Histoire des Religions, 1932.
Revue de Littérature Comparée, 1921, 1948, 1949.
Rimbaud (Arthur) : *Oeuvres*, Lausanne, 1957.
Roddier (H.) : *J.J. Rousseau en Angleterre*, Paris, 1950.
Sartre : *L'Etre et le Néant*, Paris, 1943.
Sartre *Situations*, II, III, Paris, 1947-1959.
De Segur (Nicola) : *Histoire de la Littérature Européenne*, Vol. I, II, Neuchatel, 1948-1951.
Scherer (Jacques) : *La Dramaturgie Classique en France*, Paris, 1959.
Souriau (Etienne) : *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, Paris, 1950.
Mme de Staël : *De l'Allemagne*, Paris, 1885.
Suberville (J.) : *Théorie de l'Art et des Genres Littéraires*, Paris, 1948.
Taine : *La Fontaine et ses Fables*, Paris, 1947.
Texte (J.) : *Etude de Littérature Européenne*, Paris, 1898.
Thibaudet : *Physiologie de la Critique*, Paris, 1930.
Valéry (Paul) : *Oeuvres*, éd. de la Pléiade, 1957.
Van Tieghem (P.) : *Le Romantisme dans la Littérature Européenne*, Paris, 1948.
Van Tiegham (P.) : *Répertoire Chronologique des Littératures* Modernes, Paris, 1937.
Van Tieghem (P.) : *Le Préromantisme*, 1947.
Van Tieghem (P.) : *La Littérature Comparée*, Paris, 1946.
Van Tieghem (Ph.) : *Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires*, Paris, 1950.
Zellweger (R.) : *Les Débuts du Roman Rustique*, Paris, 1941.
Zola (E.) : *Le Roman Expérimental*, Paris, 1928

فهرس المعارف

نقصد من هـذا الفهرس إعانة القارىء على حسن الإفادة من هذا الـكتاب ، وقد حذفنا منه ، إيجازاً ، ما يمكن الإفادة فيه بالفهرس العام . فالفهرس العام للموضوعات — المذكور فيما بعد — متمم لهذا الفهرس . وقد ذكرنا هنا عنوانات النصوص الأدبية التى وردت فى الـكتاب ، لا بوصفها مراجع فحسب ، بل لأنها بخاصة مادة الدراسة المقارنة .

(ن)

(هـ)

(و)

(ى)

فهرس الأعلام

لم نثبت فى هذا الفهرس أسماء المؤلفين للكتب التى اتخذناها مراجع ، اعتماداً على فهرس المراجع . واكتفينا هنا بذكر الأعلام الذين كانت آراؤهم وكتبهم مادة لدراستنا المقارنة .

(ج)

(چ)

(ح)

(خ)

(د)

(ر)

(ف)

(ڤ)

(ك)

(ل)

(م)

(ن)

(ه)

(و)

(ى)

الفهرس العام للموضوعات

صفحـة

صفحة

صفحة

صفحة

صفحة

الفهارس

كتب أخرى للمؤلف

1) L'Influence de la Prose Arabe sur la Prose Persane aux Ve et VIe siècles de l'Hégire (Xe et XIIe siècles après J.C.), Paris, 1952.

2) Le Thème d'Hypatie dans la Littérature Française et Anglaise du XVIIIe siècle au XXe siècle, Paris, 1952.

وهما رسالتان لدكتوراه الدولة فى الأدب المقارن من السوربون سنة ١٩٥٢ .

٣ — الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية : الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٥٠ .

٤ — ليلى والمجنون أو الحب الصوفى : للشاعر الفارسى عبد الرحمن الجامى ، ترجمة مع مقدمة وتعليق على الترجمة ، لشرح إشاراتها التاريخية والفلسفية ، وبيان مصادرها العربية .

٥ — الرومانتيكية ، القاهرة ١٩٥٦ .

٦ — المدخل إلى النقد الأدبى الحديث : الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٥٨ .

٧ — المدخل إلى النقد الادبى الحديث : الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦٢ .

٨ — Les Etudes de Littérature Comparee dans la République Arabe Unie : dans : Yearbook of Comparative and General Lterature, University of North Carolina Studies in Comparative Literature, number 25, 1959.

٩ — السكير : قصة ، للكاتب الألمانى هانس فالادا ، مراجعة الترجمة ، مع تقديم للقصة ، بتكليف من وزارة التربية والتعليم .

١٠ — لانسون : ڤولتير ، ترجمة ، بتكليف من وزارة التربية والتعليم ، ١٩٦٢ .

١١ — جون بول سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة وتعليق وتقديم ، ١٩٦١ .

١٢ — فشل إستراتيجية القنبلة الذرية : تأليف ميكشيه ، ترجمة ، بتكليف من وزارة الثقافة والإرشاد (تحت الطبع) .

١٣ — ماترلنك : بلياس ومليزاند ، مسرحية ، ترجمة بتكليف من وزارة الثقافة والإرشاد (يعد للطبع) .

١٤ — ديكارت ، تأليف كريسون ، مراجعة الترجمة ، ١٩٦١ .

١٥ — الدعاية قوة سياسية جديدة ، مراجعة الترجمة ، بتكليف من وزارة الثقافة والإرشاد (تحت الطبع) .

مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد بالقاهرة

٧٠ ص





المطبعة العالمية ١٦ و١٧ شارع ضريح سعد بالقاهرة